

COLECCIÓN METRO

7



CULTURA Y MEMORIA "A LA CONTRA"

Artículos en las revistas *Triunfo* y *Tiempo de Historia* (1975-1982)

Eduardo Haro Ibars

Edición y estudio de Aránzazu Sarría Buil



Post:metro:polis
(Lo que queda) después de

www.postmetropolis.com

CULTURA Y MEMORIA “A LA CONTRA”

**Artículos en las revistas *Triunfo*
y Tiempo de Historia
(1975-1982)**

EDUARDO HARO IBARS

EDICIÓN Y ESTUDIO INTRODUCTORIO DE ARÁNZAZU SARRÍA BUIL

Postmetropolis Editorial — 2015



Postmetropolis Editorial

www.postmetropolis.com

Noviembre de 2015

Transcripción de los originales: Marina Montoto Ugarte

Edición, corrección y maquetación:
Miguel Ángel Gil Escribano y Pablo Sánchez León

Diseño de la portada:
Enrique García Ballesteros y Miguel Martínez Muñoz

Tema de la portada a partir de “Civilización”, fotografía de Alberto Rincón García (www.flickrhivemind.net)

Referencia:

Eduardo Haro Ibars, *Cultura y memoria “a la contra”. Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)* (edición y estudio introductorio de Aránzazu Sarría Buil), Madrid, Postmetropolis Editorial, 2015.

Puesto en línea el 20 de noviembre de 2015.
<<http://www.postmetropolis.com>>

DOI: 10.17448/16

INDICE

“Cultura y memoria ‘a la contra’. Estudio para esta edición”,
Aránzazu SARRIA BUIL I-LXXXVI

FILIACIONES

Producción de Eduardo HARO IBARS
en la revista *Tiempo de Historia* (1975-1982) 1-220

DE LO SUBLIME

| | |
|---|----|
| “Persistencia de un mito: Drácula, príncipe de las tinieblas” | 4 |
| “El vampiro más romántico” | 21 |
| “En el 75 aniversario de su muerte: Oscar Wilde, la verdad de las máscaras” | 23 |
| “ <i>Los juicios de Oscar Wilde</i> . La crueldad victoriana” | 35 |
| “Julio Verne, un burgués encantador” | 38 |
| “El Conde de Lautréamont: un enigma histórico-literario” | 44 |
| “Artaud, el idiota” | 46 |
| “La imposible lucha contra la Norma. Marginación social” | 52 |
| “Presencia de la Bruja” | 60 |
| “A propósito de <i>Martillo para las brujas</i> : la brujería, delito común” | 66 |
| “Inicios de la liberación homosexual” | 70 |
| “La homosexualidad como problema socio-político en el cine español del postfranquismo (o como aprendí a dejar atrás toda esperanza al penetrar en un cine)” | 73 |
| “Cuerpos en el tiempo: En torno a <i>Las mil y una noches</i> de Pasolini” | 77 |
| “Los casanovas” | 80 |
| “Del morfinismo al pasotismo” | 82 |
| “El oscuro siglo de las luces” | 86 |

| | |
|---|-----|
| “Mitos delicuescentes de la imaginera popular” | 89 |
| “El fascismo: Fascinación y Terror” | 92 |
| “Un estudio sobre la tiranía” | 101 |
| “Un informe nada sensacional” | 103 |
| <i>CREACION Y POLITICA</i> | |
| “La revolución mística de André Bretón” | 106 |
| “A los sesenta años de su nacimiento: la subversión dadaísta” | 120 |
| “Otra generación perdida: la Generación Beat” | 127 |
| “Tom Wolfe y los astronautas: angelismo americano” | 142 |
| “El surrealismo en España: un movimiento que nunca existió” | 150 |
| “La Generación del 27: todo el espíritu de una época” | 160 |
| “Una poesía de campaña” | 170 |
| “Poesía en guerra y guerras de la poesía” | 178 |
| “La poesía española, de la combatividad al fracaso” | 183 |
| “En memoria de Juan Larrea, poeta de vanguardia” | 191 |
| “Entrevista con Diego Abán de Santillán” | 195 |
| “Por qué perdimos la guerra” | 200 |
| “Por qué se pierde una revolución” | 202 |
| “España, vista por un hombre honesto” | 206 |
| “El estado como parásito” | 208 |
| “ <i>Memorias del cine español: un retrato</i> ” | 210 |
| “El cine de la revolución soviética” | 213 |
| “El corrido popular mexicano” | 215 |
| “Unas palabras para José María Moreno Galván” | 218 |

EXPERIENCIAS Y SUBJETIVIDADES

Producción de Eduardo HARO IBARS

en la sección “Cultura a la contra” de la revista *Triunfo* (1978-1980) 221-358

A VUELTAS CON LA CONTRACULTURA

| | |
|--|-----|
| “Los tebeos” | 225 |
| “La sonrisa vertical” | 227 |
| “¡Hola, monstruo verde!” | 229 |
| “El desmadre como ritual” | 231 |
| “La caja mentirosa” | 233 |
| “Va de retro” | 235 |
| “Máscaras del vacío” | 238 |
| “Otra de comics” | 240 |
| “Punks y punkettes, salid de vuestras alcantarillas” | 242 |
| “La verdad de las máquinas” | 244 |
| “Superpán” | 246 |
| “Jugar es cada vez más difícil” | 248 |
| “Los eternos amantes del rock” | 251 |
| “¡Vamos a montar en globo !” | 253 |
| “Pornografía” | 255 |
| “El retorno de los brujos” | 257 |
| “Wojtyla, disco dance” | 259 |
| “Los críticos” | 261 |
| “Los nuevos hippies” | 263 |
| “Los cuadrofénicos” | 265 |

LO MARGINAL: SENSIBILIDAD Y ALTERIDADES

| | |
|-------------------------------------|-----|
| “Los raros” | 268 |
| “Volver al guetto” | 270 |
| “Peter Pan, sin complejos” | 272 |
| “Pero, ¿qué es un pasota?” | 275 |
| “La decadencia de Occidente” | 277 |
| “Alegrías de la Corte” | 279 |
| “De la frivolidad y su tratamiento” | 281 |
| “El encantamiento” | 284 |
| “Dandies y antidandies” | 286 |
| “Lobotomía, por favor” | 288 |
| “¡A pegar maricas!” | 290 |
| “Milenio” | 292 |
| “Las mujeres” | 294 |
| “Para nada” | 296 |
| “Infamia ciudadana” | 299 |
| “¿¡Legalización del porro!?” | 301 |
| “El Lute, al paredón” | 303 |
| “Los mariquitas” | 305 |
| “Aburridos, pesados terroristas” | 307 |
| “El hedonismo” | 309 |
| “De niños y mayores” | 311 |

MADRID, O LA CALLE ENTRE CREACIÓN Y DISTOPÍA

| | |
|---|-----|
| “El mercadillo” | 314 |
| “Gritos en las paredes” | 316 |
| “Los poetas atacan de nuevo” | 318 |
| “De bares y cafés” | 320 |
| “Poesía en movimiento” | 322 |
| “Primavera” | 324 |
| “Ratas” | 327 |
| “Nueva ola” | 329 |
| “Enredados en redadas” | 331 |
| “Barrios y ciudad” | 333 |
| “La belleza, la violencia y otros tópicos veraniegos” | 335 |
| “Celebraciones nocturnas” | 337 |
| “Genios, demonios y máscaras” | 339 |
| “Bajar al Metro” | 341 |
| “Contra todo” | 344 |
| “Plásticos otoñales” | 346 |
| “Avant-Garde, vieja guardia” | 348 |
| “Postal de Mallorca” | 350 |
| “Muerte metereológica de una ilusión” | 352 |
| “El decenio que viene” | 355 |
| “Los pasos perdidos” | 357 |
| Selección de artículos | 359 |
| Listado cronológico de los textos | 361 |

CULTURA Y MEMORIA “A LA CONTRA”. ESTUDIO PARA ESTA EDICIÓN

ARANZAZU SARRIA BUIL

Entre escritura y modernidad

“Un homme de lettres. Un poème moderne”. Con estas palabras escritas expresamente en francés, William Burroughs concluye el prefacio a la publicación de sus tangerinas *Cartas a Allen Ginsberg*, textos que salían de la sombra de un desván en el que habían permanecido callados durante más de dos décadas. Torrente de intimidad en el que experiencias vitales y creación artística navegan a contracorriente, esta obra ofrece al lector una pieza clave con la que entender el *modus operandi* del escritor, así como los lazos de amistad en cuyo entramado se forjó la crónica literaria de la llamada *Beat Generation*. En unas líneas de presentación en las que se impone la mirada al pasado, el autor reconoce la familiaridad de lo vivido al tiempo que confiesa la extraña impresión que le produce comentar unas cartas que recorre como si se tratara de la correspondencia literaria de otro, de alguien distinto de él mismo. Tras un primer ejercicio consistente en recuperar fragmentos de vida en los que reconocer un itinerario personal, saluda la valía de esa escritura epistolar por la capacidad de reflejar la transmutación de la experiencia de la adicción en lo que se conoce como arte. A través de ella se reconstituye el trazado de las vías tortuosas encaminadas a la creación de la obra estética. En ese desfilarse por el pasado queda plasmada la vulnerabilidad del autor. Rememorar su combate contra la droga, toparse de bruces con exigencias y decepciones personales ya caducas, recordar las dificultades para consagrarse a la redacción de su novela *The naked lunch* [El almuerzo

desnudo] o para sortear las estrecheces económicas que pautaron aquellos años vividos en Tánger, adquieren sentido en la medida en que el escritor interpreta la experiencia de la cotidianidad como expresión artística. El vínculo con la escritura aparece de esta manera indisociable de su relación al exceso. Una escritura que es presentada como práctica exigente de lectura y de transcripción, ininterrumpida y vocacional, de lo enigmático. En un tono casi de confesión, Burroughs afirma:

A menudo he pensado que, en realidad, los escritores no escriben sino que leen lo que ya está escrito para transcribirlo. Tampoco deploran quizás tanto las preocupaciones de salud, los problemas de dinero y su aislamiento, como el rigor de una vocación que los obliga a transcribir laboriosamente mensajes crípticos cuya tinta se disipa rápidamente, como las huellas de un sueño, año tras año...¹

En apenas unas líneas la identidad literaria de la que fuera la personalidad más oscura del simbólico movimiento que surgió en la América de los cincuenta emerge como tensión de un acto no voluntario e inmerso en un onirismo poético. Una alteración de la conciencia que socavaba los fundamentos de lo moderno, provocando un cuestionamiento, una actitud que acompañó el proceso de construcción del escritor y que hizo de Tánger la ciudad depositaria del caos de un mundo interior, condenada a presenciar la ruina de la modernidad histórica².

Resulta difícil resistir a la tentación de anclar en la estela dejada por estas reflexiones la experiencia vital y creadora de una de las figuras más representativas de la denominada contracultura en España: Eduardo Haro Ibars, otro escritor de *poèmes modernes*. En él reconocemos la

¹ “J’ai souvent pensé qu’en fait, les écrivains n’écrivent pas, mais lisent ce qui est déjà écrit pour le transcrire. Aussi ne déplorent-ils peut-être pas tant leurs ennuis de santé, leurs problèmes d’argent et leur isolement, que la rigueur d’une vocation qui les contraint à transcrire laborieusement des messages cryptiques dont l’encre se dissipe rapidement, comme les traces d’un rêve, année après année...”. La traducción del francés es nuestra. William BURROUGHS, *Lettres de Tanger à Allen Ginsberg (1953-1957)*, París, Christian Bourgois, 1990, p.14.

² Daniel LINK, “Tánger, ruina de la modernidad”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 565-566 (1997), pp.159-175.

atracción ejercida por el universo tangerino, el gusto por la itinerancia como expresión de la rebeldía, la vivencia de la transgresión y el exceso como forma de habitar el presente, pero también la relación casi instintiva a la escritura y la larga sombra del malditismo, elementos todos ellos que atravesaron su existencia y siguen nutriendo la memoria del iconoclasta personaje, haciendo resonar inevitablemente el eco de los pasos del ídolo de los *beatniks*.

Sin duda la sola evocación del nombre, Eduardo Haro Ibars, ya ha debido de activar en el lector una sucesión de imágenes y de calificativos que actúan a modo de máscaras con las que encubrir la admiración o la reprobación suscitadas por el controvertido autor, tanto en aquellos que lo conocieron como en aquellos otros que valoran o menosprecian su legado como expresión de una época acabada. De icono de “la Movida” a escritor fracasado, de romántico radical a transgresor incorregible, de héroe contracultural a eterno perdedor, el aura de poeta maldito — maldecido, rectificaría él— no ha dejado de envolver vida y obra contribuyendo a erigir el mito. Cada una de estas imágenes hace las veces de espejos que si bien aspiran a reflejar una visión plural, terminan reduciendo e incluso deformando una trayectoria creadora compleja que, en su imbricado transitar artístico y existencial, imposibilita todo intento de clasificación.

Tampoco resulta fácil sustraerse al enigmático influjo que ejerce una generación calificada de escondida, perdida o maldita y que no por ello ha sido menos reivindicada desde la mitificación de algunos de sus miembros, hoy convertidos en referentes literarios. A través de la singularidad poética que representa la figura de Eduardo Haro Ibars — como también es el caso de Leopoldo María Panero— se buscan claves de comprensión e incluso de rescate de esa juventud que recorrió el período de la transición cultivando la radicalidad en la experimentación de prácticas sociales marginales. Es tal la simbiosis que caracteriza la relación entre la obra y la vida de este escritor que corremos el riesgo de reducir la primera a epítome de la segunda, dada la dimensión trágica de un devenir que simboliza la actitud ante la existencia de los jóvenes de esa

época y que lo convierte en “paradigma de una generación española que se encontró todo por descubrir en la intemperie y en el riesgo”³.

Este aserto hace que nos preguntemos sobre el valor social y político que se acuerda a la producción literaria, y nos invita a volver al pensamiento del escritor con el que comenzábamos estas líneas. William Burroughs esgrimía la necesaria disociación entre el reconocimiento del impacto del movimiento *beat* como fenómeno sociológico y la valoración literaria del mismo. Si la capacidad de transformación social personificada en la actitud de los *beatniks* había adquirido una dimensión global que resultaba incuestionable, en lo relativo a la escritura prefería desmarcarse de la noción de grupo, insistiendo en las diferencias estilísticas que separaban las obras de sus amigos Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Gregory Corso. En definitiva, se trataba de un argumento muy acorde con su empeño en no reconocerse en identificación generacional alguna⁴.

Tras lo que era un rechazo de cualquier tipo de etiqueta despuntaba una aspiración al reconocimiento de la individualidad que será confirmada y emulada por otros escritores con el paso del tiempo⁵. Las generaciones posteriores contribuyeron en buena medida a ello al hacerse eco y reapropiarse de la intencionalidad que había inspirado el método del *cut-up*, esto es, el deseo expresado por Burroughs de hacer de la poesía una experiencia accesible a todos introduciendo el factor de lo espontáneo e imprevisible. Su influencia, que sobrepasa con creces el marco de la literatura, refleja la creación de pasarelas entre las diferentes disciplinas artísticas —pintura, como pionera en la aplicación del procedimiento, música, cine, fotografía...—, que adaptaron las técnicas de recorte y de *collage*, una empresa estética entendida como

3 Francisco NIEVA, “Prólogo”, en Eduardo HARO IBARS, *Obra poética*, Madrid, Huerga y Fierro, 2001, p.10.

4 “No me identifico en absoluto [con el movimiento Beat] y nunca lo he hecho. Ni con sus finalidades, ni con su estilo literario. Tengo amigos personales entre el movimiento Beat: Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Gregory Corso son todos ellos viejos amigos, pero no hacemos de ningún modo lo mismo, ni en lo relativo a la escritura, ni por nuestros puntos de vista: difícilmente podría encontrar cuatro escritores más diferentes y distintos. Se trata simplemente de un caso de yuxtaposición más que de verdadera identificación de estilos literarios o de objetivos generales” (la traducción del francés es nuestra), William BURROUGHS, *Le Job. Entretiens avec Daniel Odier*, París, Pierre Belfond, 1979, p. 77.

5 Alain DISTER, *La Beat Generation. La révolution hallucinée*, París, Gallimard, 1997, pp. 49-51.

cuestionamiento del lenguaje tras la que se reivindicaba su capacidad de intervenir en la realidad para contestarla⁶.

Precisamente en el desafío de la experimentación radica la importancia de su obra, pues para Burroughs la búsqueda en el lenguaje de maneras de renovar los modos narrativos cotidianos respondía a una concepción de la escritura como posibilidad de producir un acontecimiento. Se trataba de una tarea destinada a crear una acción susceptible de modificar la conciencia del lector en la medida en que pretendía poner fin a la representación y al engaño contenidos en las formas discursivas utilizadas por el poder en tanto que instrumentos de opresión. En una sociedad mediática y frente a un sistema comunicativo en el que el acontecimiento resulta indisociable de los soportes de producción y de difusión, el reto consistía en crear lo inesperado e incorporarlo a una escritura que, a su vez, era presentada como puro acontecer pues “sólo hay una cosa de la que pueda escribir un escritor: lo que está ante sus sentidos en el momento de escribir”⁷. Sin duda, esta lanza subversiva contenida en la escritura de Burroughs singularizó su universo literario y vino a ratificar el acierto del autor en su celosa actitud de preservar una identidad creativa al margen de toda clasificación de género o de toda pertenencia grupal.

La postura adoptada por este espíritu transgresor, símbolo del sujeto de experiencia y del acto creativo, es hoy representativa de una época que hizo de la contestación una forma de vida, abriendo el camino a nuevas maneras de habitar el presente y de pensar la subjetividad. En el mundo occidental los años sesenta y setenta, con sus vientos revolucionarios, sus altas dosis de experimentación y una clara apuesta por la visibilidad de conductas consideradas hasta entonces inaceptables por amorales, son tributarios del cataclismo cultural acontecido en la década precedente: la denuncia del sistema de valores americano por

6 Los detalles del método *cut-up*, ideado por el pintor norteamericano Brion Gysin, las observaciones visionarias sobre las posibles aplicaciones a otros ámbitos distintos del de la escritura, y su diferente aceptación entre los escritores del movimiento *beat*, en Barry MILES, *Beat Hotel. Allen Ginsberg, William Burroughs & Gregory Corso à Paris, 1957-1963*, Marsella, Le mot et le reste, 2011, pp. 211-245.

7 Miguel MOREY, “El sistema del infierno según W.S. Burroughs”, Dossier Burroughs publicado en *Quimera* 24, año III (1982), pp. 43-46.

unos jóvenes en clara ruptura con las convenciones y la estrechez de horizontes que la sociedad les había reservado.

En la actitud *beat* encontramos las raíces del disenso juvenil y la expresión de una cultura que en la diversidad de sus producciones y modalidades de difusión se hará heteróclita y multiforme incorporando deseos escapistas, actitudes protestatarias o prácticas hedonistas. Las modificaciones profundas de la segunda mitad del siglo XX y la aparición de nuevos valores dieron lugar a otras formas de definición social de la realidad. Afectaron asimismo a los significados acordados al tiempo y al espacio, trastocaron la relación entre arte y sociedad, y terminaron modelando definitivamente la sensibilidad de la época.

Proponer este rodeo por la experiencia burroughsiana a modo de preámbulo para presentar la escritura de Eduardo Haro Ibars puede parecer un despropósito que vendría a contradecir y echar por tierra nuestro deseo de mantener alejados los mitos. No lo es en la medida en que precisamente lo que pretende es ofrecernos un punto de anclaje a la obra que queremos presentar, pues nos permite dar cuenta del interés suscitado y de la influencia ejercida por el escritor norteamericano en los ámbitos *underground* españoles de los setenta. Y ello desde 1969, como ya dejara constancia la temprana labor de análisis y traducción de sus obras llevada a cabo por el escritor Mariano Antolín Rato⁸. El propio Haro Ibars, seducido por el universo de la ciencia-ficción y los relatos de viajes, hizo público su interés por el enigmático autor en un artículo que fue publicado en noviembre de 1978 en la revista *Triunfo*.

En “William Burroughs, el huésped desconocido” presentaba la diversa producción del controvertido escritor y se hacía eco del fenómeno de moda que había llegado a España provocando una “etapa aguda de burroughsmanía” entre los sectores intelectuales y modernos del país. Por ello, y para distanciarse de lo que consideraba una recepción superficial de la obra, anunciaba ya desde el título el calado de la vía emprendida por el polémico autor en aras de su reflexión en torno al acto creativo. En él se hacía explícita la referencia al subconsciente tal y como lo había llamado el escritor simbolista Maurice Maeterlinck: el huésped desconocido, ese

⁸ El primer texto publicado en España lleva como título “La literatura atonal y aleatoria de William Burroughs”, *Papeles de Son Armadans*, CLXIV (1969), pp. 137-150. Sobre el interés que el autor suscitó en España a lo largo de la década de los setenta ver “Burroughs Horror Show”, Dossier Burroughs publicado en *Quimera* 24 (1982), pp. 33-36.

personaje extraño y probablemente gigantesco que representa pasado y porvenir, esa entidad transcendental que abarca y sobrepasa nuestro yo consciente y que para las religiones es “alma-espíritu etéreo-cuerpo astral-centella divina”⁹. Tras destacar la adicción a la droga como el rasgo marcante tanto de la personalidad como de la obra de Burroughs, insiste en la necesidad de desmarcar esta última del movimiento que había dado nombre a la generación *beat* reafirmando así la voluntad del autor de *Junky* y *The naked lunch* de permanecer al margen de toda clasificación. La acertada mirada de Haro Ibars se detiene en lo propio y específico de Burroughs, en su singular visión del mundo, de denuncia y resistencia a través de una propuesta estética en la que “el texto sirve sobre todo para desmontar los mecanismos de lo real e introducir en ellos la dinamita de una contestación radical a todo el sistema de control que sufrimos los seres humanos”. Una renovación del lenguaje y una nueva forma de pensar el mundo como representación que lo convertían a sus ojos en un escritor revolucionario¹⁰.

Es esta valoración de Eduardo Haro Ibars en un artículo periodístico la que explica que hayamos querido comenzar nuestro estudio con las palabras y el sentir de William Burroughs, pues más allá de querer hacer un guiño a la admiración que le procuraba, nos permite introducir una de sus actividades más prolíficas, la de su escritura en prensa, y entroncarla con sus propias lecturas en un intento de reconstruir filiaciones. En la intencionalidad del rodeo burroughsiano hay una invitación y un deseo. Invitación a adentrarnos en el singular universo de este autor a través del análisis de una escritura que zigzaguea entre el género periodístico, la literatura y la historia. Y un deseo de dar a conocer la faceta como colaborador de prensa escrita que cultivó entre mediados de los setenta y principios de los ochenta, asociándola a una reflexión sobre el valor del acontecimiento, convertido en el horizonte de espera del individuo moderno que asiste y participa en el desarrollo de la comunicación en una sociedad mediática. Imbricada en su escritura poética y narrativa con la que comparte referentes e influencias, la labor

9 Maurice MAETERLINK, *El gran secreto: inquietudes filosóficas. Un viaje a los orígenes de la sabiduría arcana y el ocultismo*, Barcelona, Círculo Latino, 2006, p. 152.

10 Eduardo HARO IBARS [en adelante EHI], “William Burroughs, el huésped desconocido”, *Triunfo* 81 (09-11-1978), pp. 40-41.

Estudio para esta edición

periodística que Eduardo Haro Ibars llevó a cabo durante el período transicional nos propone una perspectiva desde la que divisar una época y nos ofrece una mirada íntima y aguda de la sociedad que le tocó vivir. Nos desvela asimismo una relación con la temporalidad que es representativa de la tensión que se establece entre el tiempo de la vida singular y el tiempo de la historia colectiva, lo que nos invita a pensar en lo contemporáneo como seña de identidad de su producción periodística.

Los pasos periodísticos de Eduardo Haro Ibars

“...para que se supiese quién soy”

En 1980, con motivo de la publicación de su poemario *Empalador* cuya escritura data de cinco años antes, Eduardo Haro Ibars incorpora una última parte titulada “Epílogo, epitafio y autobiografía”, breve texto con sus correspondientes dosis de provocación amparadas en un homenaje al movimiento surrealista. En él alude a sus colaboraciones en prensa, que califica de “desvaríos periodísticos”, término revelador de una espontaneidad casi irreverente con la que abordaba la tarea de escritura en diferentes medios de comunicación de la época y que responde a un sentimiento de libertad de expresión que ha quedado reflejado tanto en las temáticas abordadas en sus artículos como en el uso del lenguaje de sus crónicas semanales.

Reproducimos a continuación algunas líneas de esta breve autobiografía que nos acerca a la imagen que el autor eligió ofrecer entonces de su propio recorrido vital:

Se supone que yo debería dar aquí unos pocos datos biográficos, para que se supiese quien soy. Lo haré: nací en Madrid, en la frontera entre Chamberí y Argüelles, el día 30 de abril —Walpurgisnacht— de 1948. Me crié de modo un poco transhumante, entre Madrid, París y Tánger. Publiqué mi primer libro —*Gay Rock*, se llamaba, y hablaba de música— en el 74 o 75, en Ediciones Júcar. Me dieron el premio de poesía “Puente Cultural” —25.000 calillas que me gasté en borracheras— en el 76, por un libro hoy inencontrable, *Pérdidas blancas*. Y luego saqué otro, *De qué van las drogas*, que me parece bastante sensato y periodístico. Lo publicó Ediciones de la Piqueta. Al mismo tiempo, he estado colaborando en prensa: *Triunfo*, *El Viejo Topo*, *Informaciones*, *Pueblo...* han sido depositarios de mis desvaríos periodísticos¹¹.

El poeta está a punto de cumplir los treinta y dos años y acierta a la hora de presentar en un tono distendido no solo los intereses que animan sus diferentes actividades sino también algunos de los aspectos más reveladores de su personalidad. Desde su condición de madrileño muestra

¹¹ EHI, *Obra poética*, p.138.

una fina percepción del espacio fronterizo en el medio urbano, alude a las tres ciudades que sirvieron de marco de aprendizaje en los primeros años de su vida y revela una dedicación a la escritura que responde a una marcada pluralidad de intereses. La música y la poesía se enredan con la sexualidad y las drogas. Tampoco está ausente la fascinación por el universo de la brujería a través de la alusión a la festividad de Walpurgis, celebración asociada a la noche de las brujas y acontecimiento presente en la obra de su admirado H.P. Lovecraft o en el manuscrito original del no menos fascinante *Drácula* de Bram Stoker. Una cierta satisfacción meritoria ante el reconocimiento de los trabajos publicados y la demostración desinhibida del exceso serían otros rasgos que el texto deja traslucir, sin olvidar esa relación tan literaria como existencial de complicidad con la muerte invocada en la mera inclusión del epitafio.

Si queremos encontrar un elemento vertebrador en la trayectoria de Haro Ibars debemos buscarlo en el acto mismo de la escritura. “Escribir es para Eduardo el entretenimiento más gratificante”, nos dice su biógrafo, J. Benito Fernández, quien da cuenta con detalle de una temprana inclinación a las letras ya presente en el muchacho de diez años cuando gana un concurso en el colegio gracias a un breve artículo redactado con motivo de la celebración del Día de la Hispanidad transfigurado por el régimen en Día de la Raza¹². Una escritura espontánea e indisociable al gusto por la lectura que le lleva a transformar sus cuentos en espacios expresivos y a llenar cuadernos de letras, garabatos y dibujos con los que atraviesa el tiempo de la infancia. Una escritura también convulsiva que llama la atención de los padres, los periodistas Eduardo Haro Tecglen y Pilar Yvars Tecglen, como se encarga de reseñar el primero en su autobiografía, *Hijo del siglo*, donde lo califica de grafómano, de niño prodigio y de poeta incesante¹³. El paso a la edad adulta no desmentirá una vocación madrugadora sino que la irá modelando, haciéndola porosa a una realidad sociocultural cambiante y dotándola de una marcada personalidad en la que se reafirmarán

12 J. Benito FERNANDEZ, *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 67. La anécdota del concurso en p. 40. Recomendamos al lector esta obra bien documentada que reconstituye con meticulosidad la vida del poeta y aporta elementos indispensables para comprender su recorrido como escritor.

13 Eduardo HARO TECGLEN, *Hijo del siglo*, Madrid, El País-Aguilar, 1998, p. 31.

fascinaciones juveniles y una querencia cada vez más radical y estetizante hacia expresiones transgresivas.

Las temáticas de las tres obras en el haber de Haro Ibars a las que hace alusión en el momento de publicar *Empalador* pueden ser consideradas como anclajes identitarios de su escritura, y las tres comparten en su génesis el haberse tejido en los lazos de la amistad. *Gay Rock* fue una obra publicada en 1975 bajo los buenos auspicios de su amigo Mariano Antolín Rato. Se dirige a un lector joven y curioso por conocer lo que está ocurriendo allende las fronteras de un país que vive las últimas horas de una larga dictadura y en el que el tiempo parecía haberse detenido para unos y acelerado para otros. Satisfacer esa curiosidad significaba poner en contacto a la juventud española con otras realidades culturales e informar sobre grupos y figuras como The Velvet Underground o David Bowie, que constituían entonces la vanguardia musical del momento. Suponía asimismo asomarse a nuevas concepciones de la expresión artística que desde la esfera del rock subversivo impactaba el ámbito de la cotidianidad en un deseo de transformarlo. Jesús Ordovás, el crítico mejor informado en todo lo relativo a novedades musicales, destacaba precisamente el esfuerzo del autor en contextualizar en el marco musical un fenómeno que utilizaba el espectáculo como forma de expresión en una sociedad dominada por los medios de comunicación. La labor desmitificadora llevada a cabo por Haro Ibars consistía en descubrir las influencias que operaban en estas “nuevas” propuestas musicales, catalizadoras de actitudes transgresivas en materia de género, y en desentrañar las claves de una manipulación mediática que venía a desactivar el carácter revolucionario presente en otras luchas contra la discriminación sexual¹⁴.

La fascinación que en los círculos alternativos madrileños despertaba la estética andrógina de Ziggy Stardust, el personaje de ficción creado por Bowie, da cuenta de la importancia que tuvieron estos nuevos códigos musicales. Fueron determinantes a la hora de expresar un rechazo contra el conjunto de valores sobre los que se asentaba la cultura oficial del franquismo, al tiempo que eran indicadores del deseo juvenil de explorar universos tanto más singulares cuanto portadores de conductas

14 Jesús ORDOVAS, “El ‘gay-rock’, entre la decadencia y la revolución”, *Triunfo* 664 (21-06-1975).

transgresivas. El interés por descubrir nuevas estéticas para integrarlas a otros modos de vida explicaría la favorable acogida de este libro, como nos indica su biógrafo: “Y no es mal aceptado entre jóvenes lectores que se lo pasan de mano en mano (...) Eduardo acerca el mundo del *glam rock*, del maquillaje exagerado, del rímel, del carmín, del esmalte en las uñas largas, de las botas de plataforma, de las lentejuelas, de las mallas y del *lamé* a los chicos de la calle”¹⁵. El ensayo es revelador de la mayor permeabilidad cultural del país a la influencia extranjera, factor que resulta esencial para comprender el caldo de cultivo en el que se está gestando la diversidad de las subculturas urbanas que se sucederán a lo largo de la segunda mitad de los setenta. Así, los artistas de la *nueva ola* madrileña se alzarán como los herederos tanto de la estética del *glam rock* como de la energía provocadora del *punk*¹⁶.

Pérdidas blancas, el inencontrable —en palabras de su autor— primer libro de poemas de Haro Ibars fue escrito en 1976 y editado tardíamente en 1978. Una primera publicación bajo ese mismo epígrafe, aunque con otros poemas, había tenido lugar en octubre de 1975 en la revista *Papeles de Son Armadans* dirigida por Camilo José Cela. La alusión referencial contenida en el sintagma fue la encargada de procurar al inequívoco título una historia propia, pues la invitación al universo íntimo de la sexualidad del autor no dejó de suscitar la discusión entre los miembros del jurado del Premio de Poesía Puente Cultural. Y tampoco impidió que finalmente el galardón del VII certamen fuera otorgado a la obra así titulada¹⁷. Era el primer reconocimiento de su escritura poética.

Debido a la demora en su publicación, la crítica favorable no llegó hasta enero de 1979, y lo hizo de la pluma de Luis Antonio de Villena. En ella alude a la técnica de la escritura automática y a los ecos de la música

15 FERNANDEZ, *Eduardo Haro*, p. 183. Conviene precisar que la estética *glam* que vehicula esta primera ola *punk* revela un cambio cualitativo en lo que se refiere a modos y actitudes de la transgresión de los años setenta, al experimentar un desplazamiento de la condición de clase a la cuestión de género.

16 Magali DUMOUSSEAU-LESQUER, *La Movida. Au nom du père, des fils, et du Todo Vale*, Marsella, Le Mot et le reste, 2012, pp. 39-40.

17 Como nos indica su biógrafo, el jurado estuvo compuesto por Armando Benito y los poetas Angel García López, Javier Lostalé, Manuel Ríos Ruiz, Claudio Rodríguez y Luis Antonio de Villena. FERNANDEZ, *Eduardo Haro*, pp. 206-207. En esta ocasión el amante y poeta Luis Antonio de Villena, “mi mentor en muchas noches de cacería”, como recordaba Haro Ibars en la dedicatoria del poema “Flor de noche”, también haría las veces de mentor literario.

rock o la insinuación de la ciencia-ficción, elementos identitarios del universo del escritor. Además de valorar la omnipresencia de lo corporal, cuya fuerza llegaba a sobrepasar el lenguaje, De Villena inscribe estos poemas en un “realismo fantástico”, por su proximidad a la calle y a un mundo nocturno bañado en sexo y alcohol “sustancialmente realista”¹⁸. Como veremos, este rasgo no será exclusivo de su lenguaje poético. Por su parte, J. Benito Fernández da cuenta de la importancia de esta primera obra en la trayectoria del joven escritor y califica su poesía de “moderna, irracionalista, novísima, que conecta directamente con el surrealismo y transmite la cotidianidad erótica del autor”, al tiempo que reconoce en ella “la poderosa sombra de Burroughs”¹⁹. Treinta años después de su publicación, en un sugerente estudio dedicado a poéticas menores de la transición española en la senda del pensamiento deleuziano, Germán Labrador presenta este poemario como “una exploración de la erótica de la soledad, una reivindicación del onanismo, de la satisfacción ególatra que atañe por igual a la esfera amorosa, a la práctica drogada y a la escritura”²⁰.

En la década de los ochenta Haro Ibars continuó desvelando los resortes de su entramado poético en *Sex fiction* (1981) y *En rojo* (1985). Mientras tanto el polémico título de su primer poemario continuó su propio camino y, en pleno esplendor de “la Movida” comercial, se hizo un lugar en el universo musical al ser elegido por el grupo Gabinete Caligari para dar nombre a una de las canciones del disco *Que Dios reparta suerte* (1983).

En lo que respecta a *De qué van las drogas*, se trata de un libro de encargo que le había sido propuesto por otro amigo, Juan Pablo Silvestre, responsable de una colección dedicada a temas contraculturales de las Ediciones de la Piqueta titulada “De qué va...”, muy acorde con la jerga del momento. El estilo periodístico y riguroso destacados por el autor del ensayo contribuyeron sin duda a la buena recepción de la obra entre una juventud ávida de información sobre unas sustancias cada vez más desmitificadas y que buscaba en las lecturas las claves de su consumo.

18 Luis Antonio DE VILLENA, “El cuerpo invitado”, *Triunfo* 834 (20-01-1979), p. 43.

19 FERNANDEZ, *Eduardo Haro*, p. 247.

20 Germán LABRADOR MENDEZ, *Letras arrebatadas. Poesía y química en la Transición española*, Madrid, Devenir, 2009, p. 102.

Como indica Juan Carlos Usó, “el conocimiento que el público español tenía sobre la materia —a juzgar por las noticias de prensa— era confuso, vago y distante. Se trataba de una realidad ajena y, hasta cierto punto, exótica”, lo que explica el interés suscitado por los espacios informativos acordados al tema en publicaciones alternativas plebiscitadas en los ambientes contraculturales como *Ajoblanco*, *Ozono*, *Star* o *El Viejo Topo*²¹.

Es inevitable no ver detrás del uso que Haro Ibars hace del término “sensato” una suerte de conquista por la distancia con respecto al tema lograda a través de esta escritura, pues al conocimiento adquirido por la vía de la experiencia se añadía el manejo de una diversidad de fuentes que acordaban no solo sensatez sino una valía documental al texto. La labor desmitificadora de su discurso viene a apuntalar un enfoque aceptado entonces y compartido por buena parte de su generación que consistía en dotar a las drogas de un valor transgresivo equiparable al de otros frentes de resistencia contra el poder. Como señala Germán Labrador, “Haro Ibars sitúa este objeto teórico en la encrucijada del deseo de lo prohibido y la conciencia de estar ante un cambio sin salida, justo en el momento, 1978, en que la heroína estaba comenzando a penetrar de manera evidente en el ambiente “del rollo”, cuando las primeras señales de alarma no fueron tomadas en serio”. El investigador ha demostrado la importancia que adquirió la experiencia de las drogas en la producción cultural que generó la juventud del período transicional. Más allá de la permeabilidad social que pudo tener el conocimiento de lo químico, insiste en la incidencia que su uso tuvo en la creación de nuevas formas estéticas, lo que hizo de la droga “uno de los emblemas explicativos de su época, su total metáfora”²².

El mítico lema *sexo, drogas y rock and roll* era así declinado por Haro Ibars desde la vivencia personal a través de la escritura poética y ensayística. Detrás de estas publicaciones debemos considerar la singularidad creativa del autor y el valor divulgativo de sus textos en un período transicional determinante. Cinco años decisivos en los que se

21 Juan Carlos USO, *Drogas y cultura de masas (España 1855-1995)*, Madrid, Taurus, 1996, pags. 289 y 313.

22 LABRADOR MENDEZ, *Letras arrebatadas*, p. 102. El autor precisa la labor de determinadas revistas asociadas a la contracultura que desde tratamientos diversos permitieron la configuración de una cultura farmacológica.

estaba configurando una nueva concepción de la cultura, indisociable de los parámetros impuestos por la nueva sociedad de consumo. Solo teniendo en cuenta el impacto de los códigos estéticos que vehiculaba la música rock, considerando la capacidad transgresora contenida en la experimentación de prácticas sexuales hasta entonces condenadas, y valorando la búsqueda de efectos escapistas o eufóricos que procuraba el uso de sustancias psicotrópicas, se pueden trazar las coordenadas en las que se inscribió el acontecer de un sector de la juventud de la transición.

En tanto que anclajes identitarios de la obra de Haro Ibars, estos pilares temáticos también son reconocibles en sus colaboraciones en prensa. Su producción periodística es prolífica y variada. Si bien responde a una absoluta coherencia con los intereses personales del autor, su visibilidad es tributaria de unas condiciones de difusión que la hacen dispersa y fragmentada, muy acorde con la realidad del ámbito de la prensa escrita y, sobre todo, de las revistas políticas y culturales de la época. Así lo deja presagiar la lista de títulos referenciados en su autobiografía y todavía más los pertinentes puntos suspensivos que la acompañan. Lo que no explicita dice mucho de cómo se fue construyendo su labor como periodista. El recorrido por sus múltiples colaboraciones en diarios y revistas presentes en la década de los setenta y en aquellas que se irán forjando en los primeros ochenta al calor del fenómeno cultural de “la Movida” nos muestra un itinerario de trazado irregular que responde al contexto sociopolítico en el que evolucionaron las publicaciones periódicas en el posfranquismo. Años en los que tuvieron que batallar, también entre ellas, por conquistar espacios desde los que mantener su autonomía y participar en el debate público. No obstante, lo que podríamos considerar como una exigencia de adaptación a un medio periodístico en pleno cambio no mermó un ápice, más bien al contrario, la convicción de una escritura cuyos centros de interés se reafirmaron con el tiempo.

Volvamos a la cita con la que iniciábamos esta parte. Estamos en el año inaugural de la década de los ochenta y las cuatro publicaciones citadas en la breve autobiografía publicada en *Empalador* tienen los días contados. *Triunfo* y *El Viejo Topo*, representativas en el campo de las revistas políticas de la pluralidad de voces en el seno de la izquierda — pionera de la oposición antifranquista la primera, reemplazo generacional ya en el posfranquismo la segunda—, desaparecerán en el curso de 1982.

El vespertino madrileño *Informaciones* dejará de editarse en 1980 para reaparecer un año después y, tras el intento fallido de crear un espacio de centro izquierda para el periodismo de investigación, sumirse definitivamente en el silencio en 1983. Su competidor en el espectro de la derecha, el diario *Pueblo* dirigido por el influyente Emilio Romero cerrará la edición para siempre en 1984.

Y es que esa prensa depositaria de los “desvaríos” de Haro Ibars también había iniciado su propio proceso de transición, forzado por un contexto de inestabilidad económica de fuerte impacto en el sector de los medios de comunicación. Un proceso de crisis concomitante con las nuevas condiciones históricas del país que pronto derivó en una lenta agonía para muchas publicaciones, pues los cambios políticos acontecidos desde las elecciones generales de junio de 1977 confirmaban que lo que estaba en juego no era ni más ni menos que la función misma de la prensa y de aquellos espacios que hasta ese momento habían servido de plataforma y altavoz al discurso de una intelectualidad contraria a la dictadura. Desde el tardofranquismo algún diario (*Madrid*) y, sobre todo, revistas críticas de periodicidad semanal o mensual (*Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo*, *Destino*) habían favorecido la elaboración de discursos públicos que, al poner de relieve la crisis de legitimidad del franquismo, habían propiciado la “reemergencia” de la sociedad civil²³. Reafirmandose en posiciones combativas ante los zarpazos de la censura, se habían convertido en agentes del proceso de transformación social ensachando el territorio del pensamiento político y reivindicando una representación democrática que debía llegar de la mano de la oposición y de la vía de la ruptura como única posible superación del franquismo²⁴.

23 “En general, la alternativa básica en esos momentos giraba alrededor de la democracia *versus* el autoritarismo. (...) Aunque la base social del franquismo era relativamente amplia, estaba cohesionada, como ya se ha dicho, en torno a unas ideas políticas tan escasas como elementales [estaban basadas en la desinformación sistemática, mantenidas por la desimplicación absoluta en los asuntos públicos y transmitidas intergeneracionalmente por las experiencias cotidianas]. En cambio, la identificación activa con el régimen era claramente minoritaria. Ambos factores facilitaron la ‘resurrección’ o la ‘reemergencia’ de la sociedad civil, que puso progresivamente en evidencia un pluralismo ideológico latente y que hizo cada vez más visibles estados de opinión favorables a una mayor democratización. Esta ‘reemergencia’ fue además posible gracias a la preservación de ciertos valores de la cultura democrática bajo la dictadura”, José Ramón MONTERO y Mariano TORCAL, “La cultura política de los españoles: pautas de continuidad y cambio”, *Sistema. Revista de Ciencias Sociales* 99 (1990), p. 42.

24 Juan Pecourt señala el carácter distintivo existente entre las publicaciones diarias y las periódicas basado en la frecuencia de publicación y número de ejemplares por tirada, pero

La dura remodelación que experimentó el mercado periodístico en el umbral del decenio de los ochenta puso fin a la competencia entre dos modelos de hacer prensa que habían entrado en fricción: uno más tradicional o histórico, que debía hacer frente a los vientos democráticos arrastrando rémoras, bien de tipo ideológico por su posicionamiento ante el franquismo —fuera éste de connivencia o de oposición—, bien de tipo económico por una configuración empresarial anticuada; y otro más joven en su concepción del ejercicio de la profesión y moderno en lo que a medios técnicos se refiere, dado que se encontraba subido al tren en marcha de una imparable transformación tecnológica²⁵.

En este panorama cambiante la prensa diaria se convirtió en el principal frente competidor de las revistas políticas en la medida en que la generación de periódicos que emergía fue inmediatamente identificada por el lector con el espíritu democrático en boga. Se fueron imponiendo nuevas cabeceras como *El País*, *El Periódico* o *Diario 16* que confirmaron el desarrollo de un mercado que debía producir pero también estimular el consumo de productos culturales. En esa empresa fue el diario dirigido por Juan Luis Cebrián el que enseguida fagocitó algo más que lectores. Desde la posición de quien no tiene que rendir cuentas con ningún pasado —acordada por la fecha de aparición del primer ejemplar, el 4 de mayo de 1976, con el dictador ya enterrado— se hizo igualmente con espacios públicos de comunicación social desde los que difundir un discurso acorde con los objetivos consensuados por la clase política de modernización de la economía y europeización del país. A su vez, esos mismos lectores contribuyeron de manera decisiva a la configuración del nuevo escenario periodístico. Desde los últimos años de la dictadura la compra en el quiosco de diarios y revistas, y todavía más la suscripción a determinados títulos, había adquirido el valor de un acto político desde el que reconocerse en una representación de la realidad, en un ideario

también en los diferentes intereses que las animan y en su papel social. Así, las primeras responden a una finalidad comercial mientras que en las segundas prima el objetivo ideológico y político. Una mayor facilidad de edición y menores costes en el caso de las revistas explicaría su capacidad para servir de cauce de expresión a proyectos políticos y resistir frente a las sanciones ministeriales. Juan PECOURT, *Los intelectuales y la transición política. Un estudio del campo de las revistas políticas en España*, Madrid, CIS, 2008, pp. 42-43.

25 Carlos BARRERA, “Factores de cambio en el periodismo de la Transición” en Alvaro SOTO, José María MARIN *et al.*, *Historia de la transición y consolidación democrática en España, 1975-1986*, Madrid, UNED-UAM, 1995, II, pp. 449-463.

compartido. Las nuevas opciones exigieron del lector otras tomas de posición, pues tales cambios no llevaron consigo un ensanchamiento del mercado, con la consiguiente aparición de un nuevo público, sino más bien un diferente reparto de los lectores ya existentes²⁶.

En consecuencia, simultánea e inevitablemente se asistía al declinar de publicaciones que habían vehiculado la cultura política del antifranquismo durante los últimos años de la dictadura (*Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo*), o que ya en el posfranquismo habían hecho las veces de centinela ante el cambio de paradigma que acontecía en el seno de la izquierda política, y servido de canales de expresión al pensamiento de corrientes posmarxistas y libertarias (*El Viejo Topo*, *Ajoblanco*). Se trataba de un nuevo desencuentro con la historia para una izquierda cuya identidad nunca había dejado de ser plural, por lo que no podía tampoco ahora ser reducida a un único discurso. Como señala Javier Muñoz Soro “la crisis de la prensa progresista parecía simbolizar una nueva ruptura en la conciencia histórica, que se superponía a la llevada a cabo de manera mucho más sangrienta por la dictadura cuarenta años antes, dejando sin referencias a muchos de los protagonistas de la lucha antifranquista y metiendo en crisis su propia identidad, contruida ‘contra Franco’ durante las décadas anteriores”²⁷.

Por todo ello, si desvariar periodísticamente, como confesaba Haro Ibars, resultaba todavía posible en el ruedo mediático de 1980, la delicada situación en la que a partir de esta década entraron las publicaciones de las que era colaborador fue un síntoma anunciador de que los intereses del lector en tanto que expresión de las aspiraciones de la sociedad se estaban desplazando. Y lo hacían al son de las nuevas exigencias del mercado cultural que comenzaba a imponerse y que suponían una reducción de alternativas ideológicas. Ni la solera de revistas con legado

26 Los datos de difusión diaria total ofrecidos por la OJD indican 2.700.000 ejemplares en el año 1976 y 2.800.000 en 1983. La persistencia de la baja tirada global será una de las continuidades de este período, pues a principios de los ochenta rondaba los tres millones de ejemplares diarios, lo que suponía recuperar la cifra mítica de 1931. La proporción de ejemplares de periódicos por cada mil habitantes seguía por debajo de cien (79,2 en 1987 frente a los 237,5 de media en Europa). Juan Francisco FUENTES y Javier FERNANDEZ SEBASTIAN, *Historia del periodismo español. Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*, Madrid, Síntesis, 1998, p. 325.

27 Javier MUÑOZ SORO, “Parlamentos de papel: la prensa crítica en la crisis del franquismo”, en Rafael QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ (Coord.), *Prensa y democracia. Los medios de comunicación en la Transición*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009. p. 459.

como *Triunfo* —que había conquistado la libertad de expresión explorando un metalenguaje con valor metafórico y a golpe de números sancionados por la dictadura—, ni el prestigio o calidad intelectual que auparon a otras como *El Viejo Topo* —que habían sido capaces de crear espacios de debate en el incierto posfranquismo— serán suficientes para resistir los envites que la década de los ochenta aguardaba a proyectos fundados en torno al pensamiento utópico²⁸.

Haro Ibars ejerció su faceta periodística en este contexto de reestructuración del campo intelectual que tuvo su correlato en el ámbito de las revistas y publicaciones periódicas. En tiempos de cambio en los que también entraron en juego imperativos comerciales, su actividad como articulista le llevó a estar en contacto tanto con las redacciones transmisoras de la cultura progresista forjada en el antifranquismo como con los diversos medios de expresión de la contracultura que abrieron caminos alternativos a los emprendidos por las revistas políticas de la transición. Un agudo sentido del presente le permitió navegar entre universos generacionales distintos, representativos de los componentes marxistas e individualistas presentes en la cultura de izquierdas que habían entrado en fricción ya a finales de los sesenta²⁹. Poco a poco fue desempeñándose en la doble tarea de actor y testigo de una época. Observaba en primera fila el proceso de reconfiguración del panorama cultural de la transición al tiempo que contribuía con su escritura a nutrir una reflexión propia que podía desmarcarse de la de las publicaciones que albergaban sus textos. Su propia movilidad en el interior del ámbito periodístico muestra un conocimiento de la especificidad de cada uno de estos universos que lo convierte en un observador crítico de su tiempo y en un escritor necesario.

28 El desfase que se produjo en esta década entre la sociedad y el pensamiento radical de los setenta afectaba igualmente al universo de la edición. Jorge Herralde, director de la editorial Anagrama, fundada en 1969, explica así la razón de que aquel radicalismo no cuajara: “El país era mucho más de derechas de lo que intelectuales y estudiantes calculaban; su opacidad y falta de contrastes provocaron falsas impresiones. En las primeras elecciones democráticas ya se vio que el país iba por otros derroteros, y de aquí surgió buena parte del desencanto de la izquierda. Los lectores radicales se dieron cuenta de que lo que habían soñado era un país donde ganaba Suárez. Rutas posibles: dedicarse al caballo (la heroína) o escaparse a la India. O hacer política legal considerando que su etapa de aprendizaje ya había concluido”. Sergio VILA-SANJUAN, *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino, 2003, p. 55.

29 Gabriel PLATA, *La razón romántica. La cultura política del progresismo español a través de Triunfo (1962-1975)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 122.

Tanto más necesario cuanto que su actividad se inscribe en un período en el que la mediatización se incauta del acontecimiento, lo fabrica, lo hace inseparable de la sensibilidad contemporánea, permitiendo al periodista inmiscuirse en una tarea hasta entonces reservada al historiador³⁰. Los límites de sus territorios respectivos serán objeto de tensiones en el seno de ambas disciplinas. Se asiste a una modificación de las relaciones que periodistas e historiadores mantienen con la temporalidad y a un desplazamiento de interés en el ejercicio de las dos profesiones. Mientras el periodista amplía su investigación al pasado y hace de la historia uno de los horizontes de referencia de su actividad, el historiador, inmerso en el malestar provocado por el debate teórico que atraviesa el conjunto de las ciencias sociales, se apropia del presente. El tratamiento que la prensa acuerda a la actualidad política en estos años le confiere una legitimidad intelectual en tanto que portadora de una naciente *historia inmediata*. A la tradicional tarea de seleccionar y jerarquizar hechos se añadía una valoración del acontecimiento en términos históricos. Sin estar sujetos ni tener que responder a la exigencia de respetar una distancia temporal entre el acontecimiento y la posibilidad de su historización, estos *mass media* se convierten en mediadores de una historia que se está haciendo, que es interpretada no solo como pasado sino también como presencia, dotando así a la época de una conciencia de su responsabilidad histórica³¹. De esta manera, durante el período de la transición, el periodismo no se limitó a generar una multiplicidad de materiales valiosos para el historiador en su condición de fuentes de estudio para la comprensión de una época. Ajenos a las preocupaciones epistemológicas propias de la disciplina histórica, los periodistas participaron en la construcción de acontecimientos y contribuyeron a abrir una brecha decisiva desde la que también se ha escrito la historia reciente de España, llegando incluso a proponer un relato durable, hegemónico durante años.

Desde la crítica y el escepticismo Haro Ibars participó en esa tarea periodística que hace del tiempo una cuerda para tensar presente y

30 François DOSSE, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien: entre sphinx et phénix*, París, PUF, 2010, pp. 244-245.

31 Yves LAVOINNE, "Le journaliste, l'histoire et l'historien. Les avatars d'une identité professionnelle (1935-1991)", en *Réseaux*, vol. 10 n°51, 1992, pp. 39-53.

pasado. En su fragmentada producción en revistas políticas se ha ido sedimentando un pensamiento, un imaginario, una relación con el mundo que resulta de su propia lectura de la modernidad. Al ofrecer un repertorio fiel a determinadas modalidades de experiencia de la época, sus artículos liberaron otros acontecimientos portadores de relatos incorformistas y disensuales, asumiendo un alejamiento con respecto a la trama discursiva que los medios de comunicación más leídos elaboraban sobre la historia de la transición. De ahí el interés para el lector de hoy en descubrir las claves de ese distanciamiento y en conocer la perspectiva desde la que pudo proponer una mirada singular. De ahí el desafío que supone leer su escritura. Nuestra propuesta nos lleva a adentrarnos en lo que fue su colaboración en dos de las publicaciones más emblemáticas de la época transicional, *Triunfo* y *Tiempo de Historia*.

Un nombre propio para un universo singular

Los detalles de la primera colaboración periodística de Eduardo Haro Ibars no tienen nada de anecdótico pues son reveladores de las circunstancias que rodearon sus inicios en la prensa escrita y sientan las bases de la relación que a lo largo del tiempo mantuvo con este medio. Para conocerlos debemos remontarnos a diciembre de 1973. El número 548 de la ya influyente revista de la izquierda intelectual *Triunfo* incluye en su miscelánea sección cultural “Artes, Letras, Espectáculos” una reseña dedicada al libro recién publicado del poeta Leopoldo María Panero. El título “*Teoría, poesía muerta*” anuncia la dureza de una crítica que está firmada por un desconocido Alfredo Ibars, nombre bajo el que se medio esconde la autoría de Alfredo Eduardo Haro Yvars. El recurso a la utilización del seudónimo formado con el primer nombre, la omisión del apellido paterno y la modificación de la grafía del apellido materno es asumido por el autor a instancias del padre, Eduardo Haro Tecglen. Este no es otro que uno de los pilares de la redacción de la revista, que de esta manera hacía valer su reticencia a que la visibilidad del vínculo filial cuestionara la integridad que como escritor y periodista se había

granjeado entre la profesión³². En este estreno como articulista del joven Haro Ibars nos encontramos con una identidad velada por razones familiares, en el espacio de la sección cultural de una de las revistas más emblemáticas de la oposición antifranquista, y ante una contundente crítica literaria sobre poesía. El paso del tiempo se encargará de confirmar el valor de la pluma. En apenas unos años, la firma será reconocida como una asidua colaboración con entidad propia, hasta el punto de que a partir de noviembre de 1978 contará con una columna titulada “Cultura a la contra” donde hizo transitar crónicas, pasión poética y vida cotidiana.

Escribir en *Triunfo* en los primeros setenta era formar parte de una publicación que había conseguido institucionalizar una cultura de izquierdas y conformar la opinión de un segmento de la sociedad. Lejos habían quedado los inicios como revista de crítica cinematográfica en la Valencia de 1946, pues su andadura le había llevado a iniciar la década de los sesenta transformada en revista de información general. Sus aspiraciones no se limitaban a entretener al lector gracias a un contenido cultural de calidad, sino que esperaban introducir dosis de análisis político que irán aumentando y reafirmandose en una crítica contra la dictadura con el paso de los años. Este cambio había sido propiciado por la decisión empresarial de su director, José Angel Ezcurra, quien había aceptado la oferta del grupo de comunicación Movierecord y la integración de la revista en Prensa Periódica, S.A., fundada a comienzos de 1962 para ser la editorial del nuevo *Triunfo*. En junio de ese año y con la aparición del primer número de la nueva época calificada de machadiana por su director, el semanario tomaba un camino que pronto se rebeló decisivo³³.

Y en ese hacer número a número las incorporaciones de Eduardo Haro Tecglen y de Enrique Miret Magdalena —a las que pronto se irían

32 Su biógrafo nos indica que el primer nombre corresponde al del padrino del autor, Alfredo Marquerie, subdirector del diario *Informaciones* y crítico de arte en el diario *ABC*. También nos informa que un primer cambio de la Y de su segundo apellido por la I data de 1968. En el artículo de prensa publicado precisamente en *ABC* con motivo de un suceso relacionado con consumo y tráfico de drogas en el que nuestro autor se vio implicado, su identidad aparecía preservada bajo las iniciales EHI. El cambio de letra es asumido por el escritor en septiembre de 1972 en una publicación de *Papeles de Son de Armadans* en la que figura la grafía con la que en adelante va a firmar sus artículos. FERNANDEZ, *Eduardo Haro*, pags. 28, 152, 114 y 143.

33 José Angel EZCURRA, “Apuntes para una historia”, en Alicia ALTED y Paul AUBERT (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Pléyades, 1995, p. 46.

sumando las firmas de Víctor Márquez Reviriego, César Alonso de los Ríos, Manuel Vázquez Montalbán y Luis Carandell, entre otras— dotaron a la revista de una calidad que la autorizaba a participar con un discurso propio en el debate intelectual del momento. En realidad esa capacidad discursiva era plural, dadas las distancias que la diferente pertenencia generacional ocasionaba entre los miembros del equipo de redacción de la revista³⁴. Tal pluralidad terminó haciendo las veces de factor de definición sin que ello escatimara la identidad de la misma, más bien al contrario. En este sentido Haro Tecglen, también machadiano en su visión de la historia de la revista, reconocía la labor desarrollada por José Angel Ezcurra para llevar adelante un proyecto que parecía casi improbable precisamente por la diversidad que reinaba entre los colaboradores:

Formamos, así, un conglomerado. Un equipo, se suele decir. En este conglomerado había personas de muy distintas procedencias, con puntos de vista religiosos opuestos, y con sentidos de la vida difíciles de coordinar. Muchos empezaron la profesión en ese momento, y otros éramos veteranos. Algunos nos abandonaron antes de arrancar, preocupados por su porvenir económico. Siempre les he comprendido: la utopía no es para todos. Lo que podríamos llamar, aunque sea con palabra necrológica o novembrina “el espíritu de *Triunfo*” se fue haciendo así día a día³⁵.

En consecuencia, atravesar los años sesenta manteniendo vivo este espíritu significaba posicionarse políticamente en cada artículo. Suponía asimismo enfrentarse al desafío de incorporar, a medida que iba emergiendo, el pensamiento de las corrientes de la izquierda que en el contexto internacional de una sociedad neocapitalista estaban redefiniendo el campo de los ideales utópicos. La empresa era arriesgada y no solo en aras de una coherencia editorial, sino también de la propia independencia de *Triunfo*. Era obvio que incorporar el eco que las

34 Esta revista es un ejemplo de colaboración transgeneracional como se puede deducir de la inscripción de sus redactores en diferentes identidades generacionales, como la “generación del medio siglo”, la del 56 o la del 68. Valga como muestra los siguientes ejemplos: Enrique Miret Magdalena (1914-2009), Eduardo Haro Tecglen (1924-2005), José Monleón (1927), Luis Carandell (1929-2002), Eduardo García Rico (1931), Víctor Márquez Reviriego (1936), Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Diego Galán (1946), Fernando Savater (1947), Eduardo Haro Ibars (1948-1988).

35 Eduardo HARO TECGLEN, “*Triunfo*: nacimiento y muerte”, en ALTED y AUBERT, *Triunfo en su época*, p. 46. Sobre el papel desempeñado por José Angel Ezcurra, p. 322.

influencias extranjeras estaban teniendo en las generaciones más jóvenes resultaba una tarea peliaguda en el marco jurídico que la Ley de Prensa de 1966 había instaurado. Y en este ya frágil equilibrio no debemos olvidar la función desempeñada por el lector, cómplice en la tarea de descodificar el discurso político de la revista. Su capacidad de transformar el activismo cultural en una modalidad de militancia hizo de la adhesión social una pieza clave con la que el semanario debía contar si quería conservar un lugar en el codiciado escenario de participación pública que representaban las revistas de la época. Ser cauce de expresión de una izquierda intelectual que denunciaba los resortes del franquismo, resistir a los ataques contra la libertad de expresión que desde el Gobierno pretendían reducir la capacidad opositora de una determinada prensa y acercar al lector al ruedo del debate ciudadano, fueron los retos con los que *Triunfo* decidió encarar los últimos años de la dictadura.

Para Eduardo Haro Ibars, como para tantos otros jóvenes de su edad, *Triunfo* formaba parte de una reconocida y codificada cultura antifranquista. Publicar en ella era la expresión del deseo de informar pero, sobre todo, de un rechazo a la visión del mundo impuesta por la dictadura. El testimonio de alguno de esos jóvenes lectores de entonces, hoy reconocidos escritores, da cuenta de cómo los sentimientos de admiración y de identificación iban de la mano. Por ejemplo, para Juan José Millás la compra de *Triunfo* era “como adquirir semanalmente un fragmento de identidad”³⁶. Un referente identitario dotado de un fuerte valor formador, pues concentraba aspiraciones y proyectos que las páginas del semanario a través de las prosas de Pozuelo o Sixto Cámara —seudónimos de Eduardo Haro Tecglen y Manuel Vázquez Montalbán, respectivamente— hacían posibles. En el caso de Haro Ibars la trayectoria de esta revista representaba inevitablemente la construcción periodística del padre, por lo que el binomio admiración/identificación fácilmente asumido por lectores de la misma generación podía resultar, en su caso, problemático e incluso generador de conflicto. Además, más allá del valor simbólico y en un orden más material, el articulismo constituía una fuente de ingresos imprescindible, argumento de peso para quien vivir de la pluma resultaba tan exigente y difícil como vital podía ser el acto de escritura. La necesidad de recurrir a la máscara del seudónimo que

36 Juan José MILLAS, “Punto de referencia”, en ALTED y AUBERT, *Triunfo en su época*, p. 297.

acompañó los primeros pasos de su actividad en *Triunfo* fue cediendo con el tiempo ante la calidad de unos textos que aparecían como colaboraciones puntuales y que respondían a los intereses más personales del autor, como muestran las reseñas de la primera novela de ciencia-ficción de Mariano Antolín Rato, *Cuando 900 mil Mach Aprox* y de una *Historia natural de los cuentos de miedo* del psiquiatra Rafael Llopis³⁷. Las temáticas elegidas reflejaban la personalidad de un autor afirmado y nutrían la sección cultural con un universo singular, distinto al que los lectores de *Triunfo* estaban acostumbrados. A diferencia de la de otros colaboradores, su escritura no se había forjado en los caminos trazados por una formación académica, sino desde la condición de lector del propio Haro Ibars, caracterizada por la avidez hacia obras de escritores vanguardistas o tachados de malditismo y hacia géneros elegidos como el poético o la literatura fantástica y de ciencia-ficción.

Quizás fuera la asociación del valor acordado a esa especificidad y del reconocimiento por parte de los responsables editoriales de una escritura concedora de poesía y con estilo propio la que permitió que identidad, y en consecuencia filiación, fueran desveladas en el número 649 de la publicación que salía a la calle en marzo de 1975³⁸. A partir de entonces el restaurado nombre de Eduardo Haro Ibars —la correcta grafía del apellido materno no fue nunca recuperada— dejó de ser una colaboración puntual para convertirse en firma habitual del semanario y dotar de otros contenidos la sección cultural. El director de *Triunfo* rememoraba de esta manera el acierto de haberle atribuido un espacio en el seno de la revista en el que poder cultivar aquello que lo hacía específico:

La singularidad de sus trabajos —y su correlativo interés para la revista y ante los lectores— residió fundamentalmente en la incorporación a *Triunfo* de un mundo cultural, exterior e interior, diverso del habitual, distinto del académico y siempre de alto nivel intelectual. Haro Ibars abordó, con preferencia en comentarios y críticas para “Arte, Letras, Espectáculos”, una extensa variedad

37 EHI, “Mariano Antolín Rato a dos mil años luz de casa”, *Triunfo* 592 (2-02-1974) y “Una enciclopedia del miedo”, *Triunfo* 648 (1-03-1975).

38 EHI, “Cernuda en Hölderling”, *Triunfo* 649 (8-03-1975).

temática que iban desde la poesía a la canción, del libro a la psicodelia, del dandysmo a la filosofía o a la literatura marginal³⁹.

La percepción de José Angel Ezcurra es tanto más valiosa cuanto que relaciona la mayor intensidad que cobró la colaboración de Haro Ibars con un tiempo de redefinición política de la revista. Esta confluencia corresponde al momento de reaparición del semanario en 1976 tras una ausencia de los quioscos de cuatro meses. Se trataba de la aplicación de una orden de suspensión procedente del Ministerio de Información y Turismo después de que la publicación hubiera sido sancionada por el Gobierno y su director condenado a una multa de 250.000 pesetas. No era la primera vez que *Triunfo* sufría un alejamiento forzado de la escena pública. Sin embargo, en esta ocasión las consecuencias fueron difícilmente soportadas por los responsables del semanario. El país atravesaba un período de gran incertidumbre política que estuvo marcado por momentos de gran tensión tanto a nivel nacional como internacional, como los vividos por la ejecución de las últimas sentencias a la pena de muerte aplicadas en España o durante las negociaciones diplomáticas tras la “Marcha Verde” en el desierto del Sáhara. La frustración por no poder informar sobre estos acontecimientos alcanzó el paroxismo cuando el 20 de noviembre de 1975 los medios de comunicación anunciaban la muerte del dictador.

Ante el acontecimiento cumbre la legendaria *Triunfo* solo pudo responder con el silencio y concentrarse para preparar su regreso a los quioscos. Había que volver a publicar en un país que había trocado el uniforme militar del dictador por la corona del rey y en el que la continuidad institucional no era garante de estabilidad ni política ni social. El editorial que acompañó la reaparición del semanario el 10 de enero de 1976 concedía a la prensa un papel central en el proceso político que se abría en España, considerándola como uno de los medios con capacidad de dar una respuesta democrática a los problemas del país. Asimismo asumía la pluralidad discursiva presente en las páginas de *Triunfo* expresada “por medio de plumas que serán quizá, a veces, contradictorias entre sí”. El anuncio con tintes de confesión venía a confirmar la realidad por la que atravesaba una izquierda cada vez más

39 José Angel EZCURRA, “Crónica de un empeño dificultoso”, en ALTED y AUBERT, *Triunfo en su época*, p. 637.

amenazada de fragmentación por motivos de discordia rupturista. Acorde precisamente con la postura favorable a la ruptura política que desde años atrás venía defendiendo, el nuevo reto de *Triunfo* consistió en contribuir al desmantelamiento total de la dictadura, no solo en el plano institucional sino también en el orden moral. Para ello resultaba indispensable alojar en sus páginas la representación del conflicto y alimentar un enfrentamiento discursivo que englobaba el ámbito de lo social, de la cultura y las mentalidades⁴⁰.

Por su parte, la crítica de Haro Ibars recogida en este número confirmaba con claridad el rumbo de sus preocupaciones. En “El folklore del underground” rechazaba el tratamiento académico del que ya era objeto la contracultura para apostar por su carácter vital y anti-intelectual. A partir de una comparación entre dos obras dedicadas al tema valoraba el impacto y el componente político de la diversidad de movimientos que se reclamaban de este fenómeno sobre el que afirmaba:

tuvo, como primera y más hermosa característica, precisamente su falta de unidad, su abigarramiento libertario. (...) su presencia [política] se manifiesta en las marchas contra la guerra de Vietnam, y da una nueva fisionomía a la izquierda no solamente americana, sino mundial; y su influencia se deja traslucir, de manera surreal y fantomática, en todas las producciones artísticas y literarias importantes de estos últimos años.

El artículo concluía desde la desilusión del presente al asociar la experiencia contracultural con un momento considerado ya histórico en el que “todavía estaba permitido el optimismo”⁴¹.

Tras este número que inauguraba una nueva etapa en la trayectoria de *Triunfo*, la firma impregnada de la personalidad de Eduardo Haro Ibars fue ganando textura. Aparecía cada semana en la sección “Artes, Letras, Espectáculos” dando cuenta de una selección muy personal de novedades del mundo editorial, estrenos cinematográficos o actuaciones

40 Editorial “La respuesta democrática”, *Triunfo* 676 (10-01-1976), p. 6. Los desafíos que la revista tuvo que afrontar tras el secuestro y reaparición en enero de 1976, y las claves de su apuesta por una “ruptura comunicativa” en Gloria GARCIA GONZALEZ, “En la calle y en el papel por la ruptura democrática. *Triunfo*, 1976-1977” en Rafael QUIROSA-CHEROUZE y MUÑOZ, *Prensa y democracia. Los medios de comunicación en la Transición*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009. pp. 209-221.

41 EHI, “El folklore del underground”, *Triunfo* 676 (10-01-1976), p. 56.

del calendario musical madrileño. Las primeras líneas de cada crítica tenían el mérito de condensar la quintaesencia del pensamiento de su autor, una visión del mundo desde la que ofrecer miradas alternativas a lectores cómplices a través de una variada paleta temática. Reseñaba libros de literatura o ensayo con una confesada debilidad por la ciencia-ficción, comentaba películas de cine nacional e internacional y valoraba discos de música rock y psicodélica. Pero, además, su nombre figuraba igualmente como autor de artículos de información más extensos que abordaban asuntos diversos desde un ángulo sociopolítico como la homosexualidad a través de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, el tratamiento psiquiátrico de la locura, o el alcance y los límites del fenómeno *punk*. Si bien resulta imposible medir el impacto de esta colaboración en términos de ampliación del abanico de lectores del semanario, es indudable que el enfoque que Haro Ibars introdujo de estas temáticas conectaba con los intereses de un público más joven y entroncaba con las preocupaciones de otra generación, la que había crecido en los años del desarrollismo. Pasado el tiempo de prueba y depositada la confianza en el escritor díscolo, la calidad de estos artículos solo podía traducirse en la asiduidad de las colaboraciones.

Este momento coincidió con otra circunstancia que contribuyó a intensificar la presencia de Haro Ibars en el círculo de autores que se reunían en la sede de la publicación en el número 20 de la Plaza del Conde del Valle de Suchil. El nuevo factor debemos buscarlo una vez más en la trayectoria interna del semanario. En diciembre de 1974 había salido a la luz el primer número de *Tiempo de Historia*, una publicación mensual ideada por José Angel Ezcurra y dirigida por Eduardo Haro Tecglen que pretendía responder a la acumulación en *Triunfo* de originales que versaban sobre temas históricos. Al sabido interés personal que en el director suscitaba el estudio de la historia, debemos añadir la percepción compartida por ambos de la necesidad política de abrir una vía de acceso al conocimiento del pasado para un público no especialista donde poder abordar períodos de la historia reciente que habían sido “oscurecidos, borrados o, si explicados, simplemente tergiversados”⁴². Se trataba, sobre todo, de echar luz sobre los acontecimientos de la Segunda república y la Guerra civil. Siguiendo el camino trazado por *Triunfo*, el

⁴² EZCURRA, “Crónica de un empeño”, p. 608.

carácter divulgativo del contenido de esta nueva publicación se combinaba con el valor metafórico acordado a determinados hechos del pasado. Si en el ya consagrado semanario era el comentario de la actualidad internacional el que servía de eco para realizar una crítica de la situación española, en *Tiempo de Historia* fue el estudio del pasado el que vino a aportar elementos de interpretación para comprender el presente. Asimismo y en la continuidad de lo que venía siendo una de las claves del funcionamiento en *Triunfo*, la pluralidad ideológica entre los redactores fue puesta de relieve en las líneas de presentación de la nueva revista como uno de los pilares fundadores del nuevo proyecto. En palabras de su director:

Nuestra selección de colaboradores se basa, especialmente, en nuestra creencia en la capacidad de ser libres, o en la vocación de libertad que tenga cada uno de ellos, además, por supuesto, de en la calidad. Partiendo de esta amplitud, es absolutamente imposible que tengamos un solo concepto de la Historia. Tratamos de llegar a una conjunción de opiniones, investigaciones, análisis o síntesis de la mayor diversidad y pluralidad, y que su único punto de contacto sea el de la libertad⁴³.

Apenas un año después de su aparición, en el número 11, correspondiente a octubre de 1975, Haro Ibars se incorporaba al proyecto asumiendo un texto dedicado al poeta Oscar Wilde en el setenta y cinco aniversario de su muerte. Desde entonces, y hasta febrero de 1982, su colaboración como articulista en esta publicación no cesó, aunque a partir de 1980 se espaciara en el tiempo. Número tras número la labor de padre e hijo, director y colaborador, se daban cita en la página de sumario donde se invitaba al lector a adentrarse en tiempos pasados a través de concepciones de la historia y ángulos de ataque distintos.

La mirada del pasado que Haro Ibars ofrecía en cada uno de sus textos abría una brecha por la que dejaba transitar la singularidad, el inconformismo, la rebeldía, la inadaptación y el disenso. En su recorrido por el tiempo histórico se detuvo en escritores y movimientos vanguardistas desde los que quiso rescatar lecturas y experiencias de vida que invitaban a redefinir los contornos de la modernidad. Las diversas manifestaciones de la marginación social tan presentes en sus artículos

43 Presentación, *Tiempo de Historia* 1 (diciembre 1974), p. 5.

abrían un horizonte nuevo en una revista divulgativa e introducían criterios distintivos para integrar la experiencia al relato histórico a través de temáticas como la homosexualidad, las drogas o la locura, hasta entonces ignoradas por la cultura de la izquierda. En su aportación a la revista podemos distinguir una doble propuesta en la línea de los objetivos editoriales. La tarea consistía, por un lado, en recuperar la historia cultural y política silenciada por el franquismo, a lo que contribuyó inaugurando un trabajo de memoria que se hacía eco de los grandes movimientos artísticos y literarios europeos; y por otro, en introducir un nuevo enfoque mediante la incorporación de la obra ficcional de autores de la literatura universal que le servían de prisma desde el que desentrañar el carácter monstruoso de la sociedad de su época. De esta manera el pasado adquiría una dimensión de emancipación social, pues era entendido como escenario donde se fraguaba una posición moral. En definitiva, su colaboración se alejaba de todo intento academicista para privilegiar una tarea histórica considerada como ejercicio humano y, como tal, sometido a unas leyes que no podían sino escapar a la razón, pues en su pensamiento, “la Historia es algo que la memoria y la imaginación de los hombres moldea a su capricho: no es una ciencia, sino un arte, como la poesía”⁴⁴.

Impulsada por ese deseo de libertad de expresión compartido por el conjunto de colaboradores habituales, *Tiempo de Historia* se vio pronto inmersa en la velocidad vertiginosa del tiempo presente al que pertenecía. La exigencia de reflexión sobre el pasado más reciente de la historia de España topó de bruces con una sociedad que debía reelaborar los códigos de su relación con el proceso histórico más inmediato. Desde los últimos años setenta, la revista se convirtió en una rémora para *Triunfo* que, a su vez, comenzaba a experimentar importantes dificultades para proseguir el proyecto editorial con el que había reaparecido tras la muerte del dictador. El lenguaje y los principios de transacción y consenso que imperaron en 1977 y 1978 resemantizaron el proceso transicional creando una divergencia cada vez más palpable entre las aspiraciones de la izquierda que la publicación encarnaba y las opciones negociadoras de la izquierda que había pactado con el poder. El proceso de representación democrática que se había abierto con la legalización de partidos y

44 EHI, “España vista por un hombre honesto”, *Tiempo de Historia* 34 (1-09-1977), p. 123.

sindicatos, y cristalizado en la redacción de un texto constitucional, había ocasionado un desgaste de la apuesta política del semanario. Se iniciaba así un progresivo desencuentro entre el lector y el discurso en el que la revista había forjado su identidad, del que daba cuenta una alarmante disminución de ventas de ejemplares⁴⁵. Tras dos décadas de resistencia y oposición a la dictadura, *Triunfo* acusaba el golpe.

En este nuevo contexto de crisis en el que el consejo de redacción debía hacer frente a las cuestiones de independencia ideológica y económica de la publicación, debemos situar otro de los momentos decisivos en la trayectoria periodística de Haro Ibars. En las páginas del número 823 del 4 de noviembre de 1978 aparecía por primera vez una sección titulada “Cultura a la contra”. Entre la crónica periodística y la creación literaria, esta columna de periodicidad semanal se convirtió en el nuevo espacio en el que el autor daba rienda suelta a las temáticas que constituían sus centros de interés. En su pluma, la cultura, término de gran porosidad en este período debido a las múltiples expectativas que había ido suscitando desde la dictadura⁴⁶, es decantada como modo de vida y realización personal para convertirse en vector de disenso e ilustrar ese deseo de descompartimentar las esferas de lo político, lo mental, lo espiritual y lo social. En esta ocasión la calidad de su escritura y la especificidad de un universo propio se ponían al servicio del más inmediato presente, de una actualidad que se encontraba en la calle, en la noche, en la ciudad de Madrid. Cada una de las breves crónicas que fueron integrando esta sección constituyen testimonios lúcidos, delirantes unas veces, íntimos otras, y sinceros siempre, sobre la sociedad que vivió el cambio de década. El columnista Haro Ibars hacía de la cultura que se expresaba contra lo establecido un auténtico laboratorio de experiencias y un espacio alternativo desde el que vehicular ideas compartidas por una

45 Los datos del control de la OJD indican claramente la progresiva e implacable pérdida de lectores. En enero de 1976: tirada, 161.119; ventas, 107.515; suscripciones, 10.895; difusión, 119.354 ejemplares. En diciembre de 1976: tirada, 100.492; ventas, 56.804; suscripciones, 12.788; difusión, 70.789 ejemplares. En abril de 1979: tirada, 62.065; ventas, 33.864; suscripciones, 7.029; difusión, 42.220 ejemplares. Los resultados medios correspondientes al período mayo del 78-abril del 79 indican una tirada media útil de 67.414 ejemplares; difusión media, 45.396. EZCURRA, “Crónica de un empeño”, pags. 636, 645 y 660-661, respectivamente.

46 José-Carlos MAINER, “La cultura de la Transición o la transición como cultura”, en Carme MOLINERO (ed.), *La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Barcelona, Península, 2006. p. 156.

juventud en ruptura con los valores de la generación precedente. A través de esta tarea se hacía eco de las nuevas corrientes de creación y de esas otras maneras de concebir la vida que circulaban por el escenario contracultural madrileño de finales de los setenta. La sexualidad, la música, la droga o la vestimenta, se convertían en vectores de otras formas de sentir y de entender la vida que inventaban estéticas nuevas portadoras de nuevos lenguajes. Denunciadores de las políticas represivas institucionales y anunciadores de los riesgos de la mercantilización en la que estaban cayendo las expresiones contraculturales, sus textos conformaban un entramado discursivo en el que las libertades civiles eran indisociables de una concepción de la vida cotidiana que contenía una crítica del ejercicio político.

Por una parte, su faceta de relator y analista construía una política de la mirada que ofrecía a los lectores de *Triunfo* otra visión de la ciudad en la que los espacios de creatividad estaban ocupados por minorías, portadoras de nuevos referentes culturales. Por otra, su calidad de testigo de una época le permitía hacerse eco de fenómenos de moda traídos y llevados en boca de todos como el pasotismo, el desencanto, la drogadicción o la delincuencia y constatar a través de ellos los desengaños de la democracia y del sistema de libertades recién estrenado. Para el lector asiduo de la publicación en los años del posfranquismo, la singularidad de ese acervo cultural radicaba en los intereses, el lenguaje y la mirada del inconformista escritor hacia la realidad circundante, pero también en el gusto por la sorpresa, el escándalo o la provocación, inherente al carácter y a la propia experiencia vital del columnista.

En el seno de *Triunfo* la especificidad de ese mundo personal tampoco podía pasar desapercibida entre un equipo de redacción que aunaba colaboradores nacidos en los años veinte, treinta o cuarenta y que había sabido representar valores compartidos por varias generaciones bajo la dictadura sin que ello hubiera supuesto escatimar debates ideológicos internos. Prueba de esta diversidad discursiva es la discusión que giró en torno a la contracultura a mediados de los sesenta y que había dejado su impronta en las páginas del semanario pues, siempre atento al ámbito internacional, el interés por el alcance de este fenómeno sociocultural había sido temprano y no había estado exento de polémica, como indica Gabriel Plata. La publicación de diferentes artículos de colaboradores, entre los cuales Juan Aldebarán, seudónimo

de Eduardo Haro Tecglen, Eduardo García Rico o del propio Luis Racionero —referente teórico y uno de sus principales difusores gracias a la publicación de *Filosofía del underground*—, muestra la ambivalente valoración que suscitaban esas nuevas formas de negar el orden existente llegadas de la sociedad norteamericana y que incorporaban la liberación individual a las clásicas aspiraciones progresistas de la izquierda, lo que hacía saltar diferencias y contradicciones en la cultura plural de esta familia política⁴⁷.

Una década después, a la altura de 1978, el debate en torno a la contracultura tenía sus propias señas de identidad hispana aunque para entonces de lo que se trataba era de determinar su clausura, como revela la columna de Haro Ibars que hizo las veces de altavoz de la decepción ante las expectativas frustradas que había albergado este movimiento contestatario y de marco de una escritura de denuncia contra la mercantilización de la que estaba siendo objeto. En ese momento *Triunfo* pagaba las cuentas de otra frustración y resistía a una ofensiva que no venía de la contracultura sino de *La Calle*, el nuevo semanario fundado por un grupo de redactores próximos al PCE (César Alonso de los Ríos, Manuel Vázquez Montalbán, Fernando Lara) y algunos de sus colaboradores habituales (Carlos Elordi, Miguel Salabert, Nicolás Sartorius, entre otros). La nueva publicación, que se autoproclamaba en la mancheta como “la primera a la izquierda”, era presentada desde la necesidad de superar una doble frustración presente en un sector de lectores y un grupo de profesionales, de salir de “una cierta ambigüedad en las publicaciones” —alusión evidentemente directa a *Triunfo*— y de responder a una demanda del público que fuera coherente con el voto a la izquierda. En su presentación el equipo de *La Calle* se hacía eco asimismo de un hartazgo social de la política que explicaba “porque la vida cotidiana y la política van cada una por su lado”, reflexión que la habilitaba para no desdeñar ningún tema, ni tan siquiera el deporte, los sucesos o las costumbres. Más allá del impacto inmediato que el abandono de estos periodistas ocasionó en el funcionamiento de *Triunfo*, esta experiencia

47 PLATA, *La razón romántica*, pp. 121-124. La convivencia y tensión entre miembros de la generación del 56 y del 68 en el interior de la revista ha sido igualmente abordada por PECOURT, *Los intelectuales*, pp. 109-110. Un estudio sobre cómo se articuló en torno a lo que había representado el antifranquismo la crisis experimentada en el interior de la intelectualidad en estos años en Javier MUÑOZ SORO, “La transición de los intelectuales antifranquistas (1975-1982)”, *Ayer* 81 (2011), pp. 25-55.

disidente planteaba la cuestión de las relaciones entre periodismo y militancia partidista, al tiempo que ponía de relieve la indefinición política de una izquierda ya atrapada en el desencanto. La difícil evolución de ambas revistas en el tránsito hacia los ochenta y los motivos compartidos de sus respectivas desapariciones hacen de este episodio un acontecimiento significativo en la crisis que entonces atravesaba la prensa semanal⁴⁸.

A lo largo del mes de enero de 1980 se publicaron las últimas entregas de “Cultura a la contra”. No hubo despedida alguna por parte de su autor a no ser que interpretemos como tal la expresión del pesimismo ante los años que se avecinaban con el que impregnó sus crónicas de esta década recién estrenada. Comenzaban otros tiempos en los que la mediatización de la cultura se encargaba de crear sus propias imágenes, de propiciar el consumo de espectáculos y en ese nuevo contexto Haro Ibars supo transitar por el tinglado de una *movida* que hizo vibrar las ondas radiofónicas y las pantallas de televisión⁴⁹.

Por su parte, inmerso en una aguda crisis económica, *Triunfo* interrumpía su edición en julio de 1980 para reaparecer en noviembre del mismo año. Se trataba de una “reanudación”, en palabras del propio José Angel Ezcurra, que suponía un cambio de periodicidad puesto que el semanario se había convertido en mensual en un intento de poder sobrevivir en democracia. Sin embargo, los esfuerzos por mantenerse en la nueva configuración del mercado de la prensa no dieron sus frutos y, pese a la calidad de la nueva fórmula, la revista apenas sobrevivió unos meses. *Triunfo* desapareció en el verano de 1982 y con él *Tiempo de Historia*, publicaciones ambas convertidas en referentes intelectuales de la época y destinadas a compartir la misma suerte en el entramado periodístico del proceso de transición a la democracia.

48 Editorial de *La Calle* 1 (28-03-1978). La breve crónica de cómo se vivió desde *Triunfo* este episodio de disidencia en EZCURRA, “Crónica de un empeño”, pp. 650-655.

49 El 15 de agosto de 1979 es entrevistado en la TVE, el inicio de una serie de apariciones que se sucederán hasta 1986 en programas culturales como “Biblioteca Nacional” o juveniles como “Pista Libre”. La traza de su paso por la radio y de las entrevistas que acordó a diferentes publicaciones pueden ser consultadas en su biografía, FERNANDEZ, *Eduardo Haro*, pags. 272, 318, 332-333, 338, 347, 349 y 359.

Esa otra mirada

La obra que proponemos al lector recoge una selección de la actividad periodística de Eduardo Haro Ibars publicada en las revistas *Triunfo* (1949-1982) y *Tiempo de Historia* (1974-1982). De la colaboración en *Triunfo* hemos privilegiado el conjunto de sesenta y dos textos que integran la columna “Cultura a la contra” incluida en la sección “Arte, Letras, Espectáculos” y que fueron publicados entre el 4 de noviembre de 1978 y el 26 de enero de 1980. En cuanto a los artículos de la revista *Tiempo de Historia*, se trata de treinta y nueve textos que aparecieron entre el 1 de octubre de 1975 y el 1 de febrero de 1982. Conscientes de las diferencias formales constitutivas a la especificidad de estos documentos (críticas, columnas y artículos), queremos hacer prevalecer otra serie de criterios que consiguen dotar de coherencia a esta obra.

La primera valoración es de orden cronológico y nos invita a considerar el período en el que se inscriben los dos corpus como una unidad en la trayectoria periodística de Eduardo Haro Ibars. Leer hoy estos escritos supone visitar el tiempo comprendido entre 1975 y 1982. Dada la alta significación que en nuestra historia contemporánea tienen ambas fechas, resulta inevitable que ante la simple evocación del período se imponga una perspectiva política e institucional que hace desfilar los acontecimientos determinantes del proceso de transición democrática en torno a los que se ha articulado el sentido histórico de esta etapa. De la misma manera, y esta vez desde el enfoque cultural, estos años corresponden al momento en el que la minoría *underground* madrileña sale de la sombra y redefine sus contornos culturales e identitarios atravesando diferentes fases pautadas por corrientes musicales —*rock duro* todavía durante la dictadura; *punk* y *nueva ola*, coetáneas al proceso de transición— hasta desembocar en “la Movida” en su versión más mediática⁵⁰. El solo hecho de considerar estas correspondencias temporales permite dar cuenta de la multiplicidad de proyecciones

50 Seguimos la cronología propuesta por Magali Dumousseau-Lesquer, quien propone tres frases sucesivas en el interior de la “pre-movida”: el Rollo *underground heavy* entre 1970 y 1975, el *punk* entre 1976 y 1978, la Nueva Ola *popera* entre 1979 y 1981. Por último, la Movida comercial, cuyo apogeo sitúa en 1984, tendría lugar entre 1982 y 1986. DUMOUSSEAU-LESQUER, *La movida*, p. 16.

esencialmente distintas, enfrentadas e incluso incompatibles que se dan cita en el transcurso de este proceso transicional.

Trasladados a la experiencia vital de Eduardo Haro Ibars, los límites cronológicos señalados constituyen asimismo jalones decisivos en su trayectoria como escritor, ya que delimitan el período más activo y prolijo de su labor periodística. Las dos publicaciones actuaron de soporte y medio de difusión de una escritura dotada de un doble perfil, pues mientras en una de ellas se ejerció como narrador de acontecimientos pasados, en la otra desarrolló su talento de columnista en busca de una captura de lo efímero, del instante presente. Hacer dialogar estas dos modalidades del acto de escribir genera unos espacios de inintersección, de contacto entre historia, literatura y vida cotidiana en los que pudo elaborarse el discurso ibarsiano. En ellos encontramos las herramientas reales, legendarias o ficcionales que utilizó para construir su singular visión del mundo entendido como espejo de la obra creada. Acompañado de una voz crítica y disonante en la sociedad de su época, este discurso cuestionaba el proceso democrático tal y como se estaba desarrollando e invitaba al inconformismo, al rechazo y al disenso con respecto a las convenciones sociales heredadas del franquismo que seguían presentes en los resortes de la vida pública y privada.

Rescatar esta producción permite dar entidad a un período esencial de su labor como periodista y en cierto modo resituarlo en la temporalidad de una obra que no debe quedar reducida a la actividad que desarrolló durante los años de “la Movida”, por muy intensos que sean los focos utilizados para alumbrar este fenómeno cultural. Centrarnos en el período 1975-1982 permite desplazar esos focos y proyectar otras luces para acceder a un mejor conocimiento de la trayectoria de este autor. Evidentemente la desaparición de *Triunfo* y de *Tiempo de Historia* no agotó la escritura periodística de Haro Ibars. Siguió publicando en prensa y lo hizo en revistas que se fraguaron al calor de ese impulso creativo del que “la Movida” fue portador. En diciembre de 1982 comenzó la colaboración en *Total. Revista de nuevos panoramas* y dos años después en el suplemento *La Luna en las ciudades* de la emblemática *La Luna de Madrid*, donde a partir de 1986 contará con una sección propia de periodicidad mensual cuyo título “Crónica sentimental” resuena como eco de la serie con la que Manuel Vázquez Montalbán se había incorporado a *Triunfo* allá por septiembre de 1969. Pero hay más, puesto que en estos

mismos años su escritura periodística desafiaba todo conformismo político al apropiarse de un discurso revolucionario que le llevó a emprender el camino de la militancia trotskista y a colaborar a partir de 1983 en la revista *Combate*, órgano de la Liga Comunista Revolucionaria.

En consecuencia, habría que evitar que el componente mediático que envolvió una parte de su obra en los ochenta evacuara la complejidad de este itinerario personal y empañara el alcance de la actividad periodística iniciada en la década anterior, pues el sentido de lo político que atraviesa los escritos que Haro Ibars publicó entre 1975 y 1982 resultó decisivo tanto en la lectura que propuso de sus tiempos de historia como en el pulso que mantuvo con el presente a lo largo de su tarea como columnista.

Una segunda valoración en favor de la coherencia de este corpus resulta de los vínculos existentes entre las dos publicaciones que albergaron los textos periodísticos de Haro Ibars. Como ya vimos, *Triunfo* y *Tiempo de Historia* pertenecían a la misma empresa, eran financiadas por el mismo capital y fueron editadas por Prensa Periódica, S.A., por lo que compartían una relación que podemos calificar de filial. Los dos proyectos editoriales, impulsados por José Angel Ezcurra y Eduardo Haro Tecglen respectivamente, se apoyaron en bases redaccionales comunes, y ambos ocupan hoy un lugar reconocido en el panorama de las publicaciones periódicas de los setenta por su capacidad de convertirse en cauce de expresión de pluralismos ideológicos y políticos. La legendaria *Triunfo* destaca por su contribución a la apertura de vías hacia la democracia dando cabida al pensamiento de intelectuales de una izquierda progresista y sirviendo de altavoz a corrientes de opinión del antifranquismo. Por su parte, *Tiempo de Historia* es valorada por haber planteado, ya desde el último año de la dictadura, la necesidad urgente de salir al paso de la historiografía oficial y de volver a los acontecimientos de la historia reciente de España desde parámetros distintos para proponer otros relatos sobre el pasado y recuperar otras memorias hasta entonces amordazadas.

Las polémicas que intelectuales y periodistas protagonizaron en el seno de estas revistas modelaron espacios de confluencia donde se superpusieron discursos en los que se intentaban perfilar los parámetros de la nueva democracia. Por ello la escritura de Haro Ibars en las páginas de ambas publicaciones representa la incorporación de un discurso

radicalmente distinto que, al hundir sus raíces en la experiencia contracultural, no solo rompe con el tejido ideológico que da forma a estos proyectos editoriales sino que hace explícito su deseo de liberarse del peso de una doble herencia amasada en la historia y en la política: la legada por el franquismo, de un lado, y la que estaban afinando los actores del proceso transicional, de otro. Si el mero hecho de colaborar en ellas es una muestra de la cohabitación discursiva y del carácter intergeneracional que caracterizaron a estas revistas, el contenido de sus artículos refleja la irrupción en la esfera pública de una juventud cuyas opciones desafiaban el debate intelectual del momento al alejarse de la opción del activismo político y apostar por una ruptura más vital que ideológica con el orden y valores morales imperantes. Atenta a lo marginal, la mirada ibarsiana se detiene en la cotidianidad en busca de actitudes, sensibilidades, situaciones e iniciativas susceptibles de crear otros espacios de encuentro y otras formas de expresarse y relacionarse con el mundo. De ahí el interés en recuperar los escritos que propuso a estas dos revistas, tanto los que interrogan al pasado en *Tiempo de Historia* como los que se debaten con el presente en “Cultura a la contra”; y en reunirlos aquí con objeto de hacerlos dialogar, pues consideramos que en esta interrelación se fue forjando un discurso crítico, esa otra mirada sobre la realidad circundante que le llevó a cuestionar las relaciones de poder existentes y a rechazar los principios que se impusieron en la articulación del proceso transicional.

Ser capaces de captar una mirada que se desplaza entre el pasado y el presente es el reto que propone esta edición. En él reside el tercer criterio que viene a confirmar nuestro interés en propiciar el encuentro de los dos corpus: esto es, comprender la relación que Haro Ibars mantuvo con su propia época, la manera en la que se hizo contemporáneo de su propio tiempo. La crítica, el artículo o la columna fueron las diferentes formas que adoptó su faceta periodística, desde las cuales invitó al lector a asomarse al pasado para detenerse en las fallas de la historia, pero también a pensar el presente a través de una actualidad hecha de expresiones contraculturales y de un relato mordaz de la cotidianidad. La doble tarea exigía un constante esfuerzo de desplazamiento de la mirada del que el escritor era consciente. En 1981 con motivo de la desaparición del crítico de arte José María Moreno Galván, colaborador en *Triunfo y Tiempo de Historia*, Haro Ibars dedicó unas palabras a su memoria. En el

homenaje que rendía al compañero valoraba una vida dedicada a la crítica y daba cuenta de la exigencia que esta implicaba. De la tarea de crítico primero y del hombre después afirmaba:

...es, en sí, un arte difícil e ingrato: significa ser un poco testigo de nuestro tiempo, de una parte muy importante de él, al tiempo que se tiene la mirada puesta en la tradición, en la historia. (...) Compromiso político, compromiso estético: búsqueda de la comprensión de un presente, para su posterior transformación, basada en el conocimiento y en el aprecio de un pasado, y en busca siempre del futuro⁵¹.

En estas líneas Haro Ibars encuentra la clave del desafío de una vida: en la capacidad de ejercitar una mirada que pueda interrogar al pasado y agudizar la observación del presente, que permita captar lo propio de su tiempo para hacer del sujeto un testigo de la época. Y la conformada aspiración de nuestro autor a testimoniar aunque solo fuera un poco ya es en sí un reto, pues el ejercicio parece condenado al fracaso dada la posición imposible de quien manteniéndose en la realidad debe extraerse de ella para analizarla. En la capacidad de crear una distancia con su propio tiempo, de no confundir pertenencia a una época y coincidencia con las pretensiones de la misma, radica la condición de ser contemporáneo, nos dice el filósofo Giorgio Agamben. Nos recuerda que todos los tiempos son oscuros para quien acepta el desafío de vivir la contemporaneidad e insiste en la falta de adaptación, el desfase y el anacronismo como signos de lucidez necesarios para poder fijar una mirada sobre el tiempo que sea capaz de percibir la oscuridad que lo habita. “Contemporáneo es precisamente aquél que sabe ver esta oscuridad, que está en condiciones de escribir cargando la pluma en las tinieblas del presente”⁵². Esta percepción no responde a una forma de inercia o de pasividad sino que supone una capacidad particular para neutralizar las luces que irradian la época con objeto de no dejarse cegar por ellas y para recibir en plena cara ese haz de tinieblas que proviene del

51 EHI, “Unas palabras para José María Moreno Galván”, *Tiempo de Historia* 78 (01-05-1981), p. 33.

52 “Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d’écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent”. La traducción es nuestra. Giorgio AGAMBEN, *Qu’est-ce que le contemporain ?*, París, Payet, 2008, pp. 19-20.

presente. Pero hay más: para Agamben la experiencia de la contemporaneidad exige estar en condiciones de escindirla en varios tiempos para inscribir en ella una discontinuidad, una falla convertida en lugar de encuentro entre los tiempos y las generaciones. El efecto de interpelar el tiempo no es otro que posibilitar su transformación accediendo así a otra modalidad de lectura de la historia que respondería a una necesidad imperante de la que no es posible sustraerse.

Afrontar las tinieblas de su tiempo, entablar un diálogo desde el presente con otras épocas y actualizar el pasado para hacerlo contemporáneo son desafíos que reconocemos en la escritura periodística de Eduardo Haro Ibars y que nos interpelan desde el interior de esas publicaciones que, como él, dejaron de existir en tiempos de cambio. Sus escritos en prensa son los que hoy nos invitan a ejercitar esa otra mirada con la que leer de manera inédita la historia.

Sobre esta edición

En esta obra hemos optado por presentar la labor periodística de Eduardo Haro Ibars en *Tiempo de Historia* y las columnas que bajo el título “Cultura a la contra” fueron publicadas en *Triunfo*, haciendo prevalecer el criterio temático al cronológico, razón por la cual proponemos un breve estudio preliminar sobre cada uno de estos corpus que pretende mostrar las líneas de fuerza que atraviesan la escritura del articulista.

La producción en *Tiempo de Historia* ha sido abordada desde el enfoque de la filiación en un intento de comprender las preferencias temáticas del autor en su manera de acercarse al tiempo histórico. Esta opción ha querido solventar un aspecto problemático inherente al corpus puesto que una primera aproximación al conjunto de los títulos puede sugerir una cierta discontinuidad entre los artículos y despertar la perplejidad en el lector por la disparidad de tiempos y de personajes que Haro Ibars seleccionó para ilustrar su concepción de la historia. Las temáticas abordadas responden al entramado de lecturas en el que se fue forjando su personalidad como escritor y funcionan a modo de redes en las que circulan pensamientos, imaginarios y sensibilidades presentes en su obra literaria y que definen asimismo su universo periodístico, de ahí nuestro interés en ofrecer algunas pistas que esperamos contribuyan al mejor conocimiento de esta producción. En este sentido una precisión sobre este corpus se impone, pues los treinta y nueve textos en los que hemos centrado nuestro estudio representan solo una mínima muestra de los intereses que constituían el horizonte literario de nuestro autor, desvelados por él mismo, desde la complicidad, en el interior de una carta dirigida en noviembre de 1974 a su amigo Mariano Antolín Rato y recogida en la biografía que le dedica J. Benito Fernández. El correspondiente se confía de esta manera:

Entro en tu bonito juego del cuestionario, y te cito mis obras preferidas de la literatura universal.

Sí por Homero, sí por Joyce, sí por Burroughs, no tanto —aunque en algún momento sí— por Allen Ginsberg, sí por Blake, sí por Góngora, sí —toujours— por Mallarmé, sí por Scott Fitzgerald; y añadido: Petronio, el del *Satiricón*; la novela picaresca, toda; André Breton a veces; Benjamin Péret; Artaud; ya no —helas! [sic] el

tiempo pasa— Miller: demasiado entusiasta; Michaux, cuando no habla de drogas (por cierto, qué te pareció el libro de Benjamin ? y un tal Mariano Antolín Rato, un chico que empieza... ⁵³.

Tal diversidad literaria desborda con creces los límites de toda publicación y no constituye evidentemente nuestro interés principal. No obstante, a la hora de adentrarse en la lectura de los artículos aquí recogidos, invitamos al lector a tener presente el espíritu que envuelve las creaciones de los autores citados en esta sugerente respuesta al cuestionario, pues la escritura periodística de Haro Ibars es permeable y reconocedora de sus múltiples influencias.

Con respecto a su colaboración en *Triunfo*, no sorprenderá que el segundo corpus de este trabajo esté constituido por la totalidad de las crónicas publicadas bajo el título de “Cultura a la contra”. Acostumbrados como estamos a ver publicadas en forma de libro las columnas de periodistas y escritores contemporáneos, este podría representar un ejemplo más de las transitadas pasarelas entre articulismo y literatura que se han construido en estas últimas décadas y que vienen a consagrar la calidad literaria de un autor. Por ello conviene precisar que nuestra intención no responde a ninguna exigencia de valoración estilística de la escritura ibarsiana, sino que está más bien habitada por la búsqueda en ella de un sentido de lo histórico, por lo que si hemos de destacar la principal aportación de esta columna lo haremos desde el conocimiento de la época que propone, esto es, la elaboración de un relato del tiempo presente desde las coordenadas contraculturales en las que Haro Ibars inscribió su propio mapa periodístico, territorio que condensa un incontestable valor testimonial. Desde esta óptica, compilar el conjunto de las sesenta y dos columnas supone alterar lo que la escritura, sometida a las exigencias inherentes a la temporalidad de la colaboración periodística, concibió como textos independientes, autónomos y que la publicación —semanal primero y mensual después— dotó de un carácter fragmentario. La continuidad en la que aquí son presentados incide en nuestra lectura en la medida en que les concede un carácter unitario que acentúa las predilecciones temáticas del autor, pero además porque acuerda a las crónicas una dimensión temporal más duradera en la que lo efímero, característico del ejercicio del columnismo, queda inscrito en un

53 Carta fechada en Gijón el 20 de noviembre de 1974. FERNANDEZ, *Eduardo Haro*, p.177.

acontecer. Por ello en lugar de respetar una presentación cronológica nos hemos esforzado en privilegiar de nuevo un criterio temático cuyas directrices han sido presentadas en el breve estudio preliminar que encara el espacio de “Cultura a la contra” como un laboratorio de experiencias y subjetividades.

Con la intención de facilitar la tarea al lector interesado en realizar una lectura ordenada según las fechas de publicación de estos artículos, hemos incorporado al final de este trabajo los listados de sendas producciones con el orden cronológico reconstituido. No son los únicos. Los acompaña un tercero dedicado especialmente a los conocedores de la obra literaria de Haro Ibars o a aquellos que deseen transitar entre sus diferentes facetas de escritor. Nos hemos permitido proponer una breve selección de colaboraciones periodísticas que por la temática abordada pueden invitar a redescubrir su escritura poética o narrativa.

No podemos dar por finalizada la presentación de estas dos producciones sin recordar la labor de digitalización de *Triunfo* (<http://www.triunfodigital.com/>) y *Tiempo de Historia* (<http://www.tiempodehistoriadigital.com/>) impulsada por José Angel Ezcurra, una tarea decisiva para el acceso al contenido de estas legendarias publicaciones y, a través de él, a un inestimable acervo de documentación sobre la época en la que ambas tenían todavía su lugar en los quioscos. Entendemos como complemento a la lectura aquí propuesta la posibilidad de consultar la versión original de estos textos en la medida en que incorpora el contenido iconográfico y nos acerca, al menos visualmente, a la dimensión material del objeto procurándonos otra experiencia del acto de leer.

Tejiendo filiaciones en *Tiempo de Historia*

El legado de lo sublime

La calidad de la colaboración que como crítico cultural Haro Ibars desempeñó en las publicaciones *Triunfo* y *Tiempo de Historia* reposa, además de en una escritura convencida, en una lúcida capacidad de selección que encierra una voluntad de abrir caminos hasta entonces cerrados o marginalmente explorados. Una tarea que responde a la búsqueda de lo nuevo, al deseo de hacer descubrir al lector expresiones del tiempo al que pertenecía. Los textos que pautaron estas colaboraciones sitúan su producción periodística en un encuentro de tradiciones literarias en el que el articulista entabla un diálogo en su doble calidad de escritor y de lector. Se hace eco de obras que sientan las bases de un cuestionamiento, capta lo que en el panorama artístico se está moviendo, lo que despunta, lo que transgrede la norma, aquello que acepta el riesgo de salirse del molde social hasta desear romperlo. De todo ello se nutren sus artículos tamizados por una experiencia personal del presente que envuelve la totalidad de su escritura.

A menudo sus críticas arrancan con una afirmación contundente sobre la que se sostiene su discurso argumentativo. Tampoco es extraño que esa idea en torno a la que gira su reflexión repose en un sentir personal, o mejor, en un sentir que se quiere compartido, puesto que la utilización de un “nosotros” se hace recurrente, contribuyendo a crear un vínculo de complicidad e identificación con el lector. En esas incursiones en la subjetividad exterioriza un profundo malestar existencial, expresión de una época y punto de partida de un cuestionamiento crítico de la realidad. Así, con motivo de la reseña de un libro del filósofo Agustín García Calvo sobre el Estado publicada en *Triunfo*, Haro Ibars desvela ante el lector la visión personal del mundo que le rodea:

Algunas personas tenemos la impresión de vivir en un mundo dominado por fuerzas extrañas, en un territorio que o bien no nos pertenece, o bien ha sido invadido hace ya mucho tiempo –tanto, que ni queda memoria de una situación anterior, si no es en los mitos y leyendas que nos hablan de la Arcadia feliz– por entidades de probada malevolencia; nos parece habitar una suerte de cárcel o de campo de concentración inmenso, que engloba todo el mundo,

donde cumplimos condena por no se sabé qué delito cósmico, quizás por el abstracto y clásico pecado de haber nacido. Cuando, temiendo ser víctimas de una posible paranoia, de un delirio de los sentidos, los que así sentimos nos paramos a reflexionar sobre ello, descubrimos que tal impresión no es en absoluto descabellada, sino que responde casi exactamente a la realidad; que lo que ocurre cuando experimentamos ese sentimiento de esclavitud, de enajenación, es simplemente un momentáneo desgarrón en el velo de ilusiones con que se nos rodea, un instante de lucidez en el sempiterno sueño del opio —y opio, por cierto, de bastante mala calidad— que nos inducen nuestros Amos, los Amos del mundo⁵⁴.

El conocimiento de ese mundo en el que se inscribe la experiencia vital de “algunas personas” y que, como nos explicará el autor, evacúa el goce o la espontaneidad, y provoca la explotación de minorías y la extensión de la marginalidad, es sin duda objeto privilegiado de reflexión del pensamiento radical contemporáneo. El autor se hace eco del mismo y la reseña será elogiosa por la capacidad del filósofo de pensar el Estado a lo largo de la historia y de esclarecer las relaciones que mantiene con otras formas de opresión llámense imperio, cultura o Dios. Pero más allá de evocar el interés suscitado por la lectura del libro de García Calvo, lo que resulta interesante de esta cita es su entramado referencial. La representación que Haro Ibars propone de la realidad manipulada correspondiente a la sociedad que se adentra en el último tercio del siglo XX entronca con la elaborada según los códigos de la literatura fantástica. La incuestionable influencia que desde el siglo XVIII hasta nuestros días viene ejerciendo este género muestra la atracción que en cada sociedad suscita lo irracional como desafío a un orden establecido o como intento de respuesta a la angustia de un mundo que se desvanece en tiempos de crisis arrastrando consigo viejas certezas.

Indagemos en la genealogía de esta representación. Las impresiones que Haro Ibars comparte con el lector se inscriben en la realidad de un país que acaba de estrenar Cortes democráticas tras la larga dictadura franquista, que ha celebrado un primer acto de soberanía nacional y está dando sus primeros pasos para elaborar un texto constitucional. Sin embargo, para el escritor el peso del estado opresivo es tal y su presencia en el tiempo tan duradera que ni tan siquiera la

54 EHI, “Contra la muerte”, *Triunfo* 757 (30-07-1977).

memoria consigue recordar otras realidades. Solo la leyenda, transmisora de mundos ideales anclados en un pasado muy lejano, como esa Arcadia clásica que fuera revisitada por los escritores del Siglo de Oro, parece escapar a la omnipresencia de los malévolos mecanismos del poder. El encuentro de tradiciones literarias al que hacíamos previamente alusión, ese entramado de lecturas en el que se engarza la escritura de Haro Ibars se hace visible en el fragmento citado. Fuerzas extrañas que simbolizan el mal, recurso a la mitología, impresión de encerramiento, experiencia de la condena, delirio de los sentidos y alteraciones de la conciencia, ilusiones y desengaños, atmósfera opresiva provocada por el ejercicio del poder, todo ello remite a una forma de sensibilidad, a una visión del mundo que hunde sus raíces en el género gótico.

Bien es sabida la pasión que la lectura de cuentos y leyendas había despertado muy tempranamente en el joven Eduardo y la importancia de ese universo en la construcción de un imaginario distópico que será destilado en el conjunto de su obra. El temor al encarcelamiento vehiculado por el registro gótico y que la época prerrevolucionaria vive como amenaza obsesiva ante el desarrollo de un Estado policial, se convierte en la pluma de Haro Ibars en realidad vivida, en espacio habitado, en un *continuum* existencial del que es imposible escapar pues “engloba todo el mundo”. Experiencia carcelaria en la que han quedado sedimentadas las tragedias de la historia contemporánea, como atestigua la incorporación de la última modalidad, la más mórbida y alienante, el “campo de concentración inmenso”. El valor metafórico del encierro como expresión de la soledad afectiva o intelectual, tan presente en los autores que sentaron las bases de la literatura fantástica, es así reforzado por esta actualización histórica que viene a confirmar las sombras de una modernidad que ha llevado al límite las modalidades de opresión y a universalizar un sentimiento de impotencia cuya expresión final solo puede ser la muerte. Una violencia interiorizada hasta el extremo de hacer derivar al sujeto hacia la locura y la omnipresencia de la muerte como estado biológico en constante interacción con la vida —no solo por formar parte de ella, sino sobre todo por desafiarla a través de la incursión de muertos-vivientes llegados de lo sobrenatural— son otras de las herencias

recibidas de la ficción gótica que, atravesando los siglos, conforman el universo imaginario de Haro Ibars⁵⁵.

Esta expresión literaria es portadora del sentir de una época, refleja las inquietudes de una sociedad que ha perdido confianza en el progreso de la ciencia y en las luces de la razón. La sensibilidad gótica procede en buena medida de la insatisfacción ante la vacuidad de un mundo del que se ha querido excluir el miedo para imponer una racionalidad científica y tecnológica. El recurrir a ese miedo, el hacerlo revivir habría sido la función principal de las lecturas propuestas por este género, expresión de los claroscuros que difuminan la modernidad en tiempos de crisis⁵⁶. Por entonces, quien dice miedo dice experimentar la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir, “aquella especie de horror delicioso que es el efecto mas genuino y la prueba mas verdadera de lo sublime”⁵⁷.

La consideración del terror como fuente de lo sublime se la debemos al filósofo británico Edmund Burke, el mismo que acuñó el calificativo de *cuarto poder*, quien en un tratado de 1757 articula su teoría sobre una clara distinción entre lo sublime y lo bello. Mientras la belleza es inspirada por un objeto clásico que desprende un sentido de lo completo y suscita un sentimiento de amor, la fuente de lo sublime es el dolor y el peligro que superan a los sentidos. La argumentación de este crítico está precedida de un estudio sobre el gusto que le lleva a considerar la imaginación como una especie de poder creativo presente en la mente del hombre capaz de variar la disposición de las ideas. Su aportación a la historia de los conceptos estéticos supone una reivindicación de la sensibilidad en la medida en que sitúa las sensaciones en el origen de todo conocimiento, lo que abrirá el camino a una serie de reflexiones en defensa de la libertad individual y de afirmación de nuestra subjetividad radical. El ámbito del arte y la creación no tardará en introducir este nuevo componente por su potencialidad a la hora de

55 Alain MORVAN (ed.), *Frankenstein et autres romans gothiques*, París, Gallimard, 2014, pp. XXXII-XXXV. El autor valora la relación inextricable muerte-vida como un elemento específico del género gótico.

56 MORVAN, *Frankenstein*, p. XXXVI. Citando a Barthes, quien afirma que lo que resulta chocante de toda la Enciclopedia es que propone “un mundo sin miedo”.

57 Edmund BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza, 2014. pags. 79 y 119. Recomendamos leer el esclarecedor estudio preliminar a cargo de Menene GRAS BALAGUER.

destruir normas y prescripciones ajenas a la sensibilidad propia e intransferible de cada uno. A través de un proceso de maduración de tendencias que es acompañado del declive de los valores estéticos y sociales que caracterizaron el espíritu clasicista, el movimiento romántico que atraviesa la Europa decimonónica será el gran heredero de este nuevo impulso⁵⁸. Con la redefinición burkeniana de lo sublime, el miedo se hizo emoción estética, mientras la subjetividad era explorada como vía de acceso al conocimiento, paso decisivo para la futura indagación en el terreno de lo irracional.

Tras el “espíritu inconsciente”

Desde el interés por el legado estético y ante todo por la actitud radical del individuo romántico en la sociedad moderna debemos entender la propuesta discursiva que se articula a lo largo de los artículos de Haro Ibars publicados en *Tiempo de Historia*. En ellos se entrega a una tarea de búsqueda en el pasado que consiste en interrogar la modernidad, descifrando las claves de un sistema social generador de conductas marginales y que, en su capacidad de perpetuarse hasta el presente, ha consolidado principios de exclusión, condenando al individuo al encierro interior o exterior. Locura y encerramiento, heridas inflingidas al cuerpo y al espíritu, son entendidas como las expresiones de una sociedad enferma de intolerancia que para garantizar su continuidad necesita crear culpables. La culpa, sea individual o colectiva, de origen sagrado o profano, hecha “delito cósmico” o “clásico pecado”, se convierte en un sentimiento al que la sociedad aboca ineluctablemente, como Haro Ibars, en nombre de “algunas personas [que tienen] la impresión de vivir en un mundo dominado por fuerzas extrañas”, confesaba en la cita con la que comenzábamos este análisis.

Desenmascarar la sociedad de su tiempo mediante una tarea que se apoya en el estudio de la historia y de sus mitos es el empeño del escritor. Para ello podemos observar una doble estrategia que a su vez es declinada en dos tipos de textos propios del formato periodístico: artículos temáticos divulgativos, por un lado, y críticas bibliográficas o

58 BURKE, *Indagación filosófica*, p. 25.

cinematográficas, por otro. La primera de estas estrategias consiste en recuperar del pasado tanto trayectorias de personalidades literarias que encarnan por identificación o ruptura el espíritu de su tiempo, como movimientos artísticos de vanguardia, todos ellos de indudable influencia en la construcción de la sensibilidad contemporánea. Acorde con los criterios redaccionales de la revista que utilizaba los aniversarios y las efemérides para abordar acontecimientos históricos, Haro Ibars se interesa por la relación entre recorrido vital y acto creativo a través de hechos como el proceso contra Oscar Wilde, el enigma en torno a la vida y muerte del conde de Lautréamont o el encierro psiquiátrico de Antonin Artaud, entre otros. Todos ellos remiten a la experiencia trágica del individuo frente a una sociedad generadora de exclusión y representan diferentes expresiones de un mismo relato que integra el componente subversivo de actitudes condenadas a lo largo de la historia, como la homosexualidad, la obscenidad, la violencia o la locura.

En esta misma línea la lectura de continuidad que propone entre las vanguardias, del nihilismo dadaísta de Tzara al activismo revolucionario de Breton, permite a Haro Ibars reivindicar un legado protestatario de incuestionable vigencia en los movimientos contraculturales de la juventud de la segunda mitad del siglo XX (Internacional Situacionista, Pop Art, Living Theatre y el conjunto de las expresiones de la Generación *Beat*), y en cuya estela podemos inscribir la escritura del conjunto de su obra. Del escándalo como expresión de la protesta y de la liberación del lenguaje como medio de aprehender la realidad emerge la figura del poeta y un cuestionamiento sobre su papel como creador en un intento — fallido— de subvertir la realidad y transformar el mundo. En este sentido no debe sorprendernos la atracción que el género gótico ejerció en estos movimientos vanguardistas que revisitaron los escritos de finales del siglo XVIII para ponerlos al servicio de sus diferentes visiones del arte. Conviene por ello recordar la importancia que atribuyeron al universo transmitido por la literatura fantástica, comenzando por la revolución dadaísta que debía apoyarse en “el amor por los fantasmas, las brujerías, el ocultismo, la magia, el sueño, el vicio, las locuras, las pasiones, el folklore verdadero o inventado”⁵⁹. Puede resultar asimismo útil recordar el valor acordado a

59 Maurice LEVY, *Le roman “gothique” anglais 1764-1824*, París, Albin Michel, 1995, pp. 364-368. La traducción es nuestra.

una novela como *Le Moine* de M.G. Lewis que, tras haber sido fuente de inspiración para los románticos, fue objeto de un proceso de reapropiación por parte de André Breton quien la dotó de un componente revolucionario acorde con el espíritu surrealista que ensalzaba. También Antolin Artaud expresó su propio homenaje a la obra del escritor inglés de la que valoró su eficacia para escapar de la alienación a través de la sexualidad y su capacidad para hacer de lo sobrenatural una realidad como otra cualquiera. De esta manera las conductas marginales asociadas a un mundo de tinieblas que habían sido objeto de condena por los moralistas del pasado eran no solo rehabilitadas sino exaltadas como elementos imprescindibles en el desafío de adentrarse en las “cavernas del ser” y de dar rienda suelta a la libre expresión del “huésped desconocido”.

Los pasos de Haro Ibars siguen las huellas de esta sensibilidad moderna que hace de la indagación del subconsciente una necesidad vital y artística, premisa en la que la contracultura inscribió sus propias señas de identidad. Si bien el recorrido que ofrece al lector a través de estas biografías y movimientos de vanguardia responde a una misma intención, la de conectar con la sensibilidad de una época, el interés por la obra de autores que dejaron expresar los misterios de su “espíritu inconsciente” remite al universo configurado por las lecturas de su propia infancia pues, como afirmaba en uno de sus artículos, ese ser que escapa a la conciencia no es sino “azar o proyección secreta del espíritu infantil que hay en quien reflexiona”. La alusión personal a este impulso de lo inconsciente surge a la hora de valorar la magia contenida en la obra de Julio Verne, a la que califica de “sal de la infancia de muchos de nosotros”⁶⁰.

Desde esta óptica hay que entender la importancia que adquiere en su escritura la ciencia-ficción, otra fuente que inspiró a las vanguardias del siglo XX y a la que Haro Ibars rinde homenaje a través del autor de *Voyages extraordinaires*. Presentado como heredero del Romanticismo, reconocemos en sus novelas el legado de lo sublime por “sus descripciones de ciertos paisajes (...) grandiosos e inhumanos; su amor por el mar, y sus cantos —en lo mejor de su obra— a la libertad individual, al individuo solitario que lucha a un tiempo contra la naturaleza y contra

60 EHI, “Julio Verne, un burgués encantador”, *Tiempo de Historia* 43 (1-06-1978), p. 119.

los hombres; las tormentas magnéticas y los desiertos helados donde habita, blanca, la Muerte”⁶¹.

Esta lectura de la historia ensalza el valor del inconsciente como espacio creativo y matriz en la elaboración de relatos, lo que adquiere todo su sentido a la hora de abordar la narrativa de fantasía heroica, como afirma en una crítica dedicada a este género literario:

Existe un lugar en el inconsciente del hombre donde se dan cita terrores y maravillas de todo tiempo, presente, futuro y pasado, mezclados en confuso magma. Allí es donde la imaginación y la memoria encuentran el material que sirve a los creadores de historias, a los narradores de mundos, para tejer la trama de sus relatos; allí es donde se halla el reino de mil nombres, escenario de los cuentos y novelas de fantasía heroica⁶².

Aventureros incansables, héroes trágicos o peligrosos sociales, la pluma de Haro Ibars los convierte en declinaciones de la figura del ser marginal. Su escritura se empeña en mostrar en qué medida las trayectorias vitales erráticas devienen símbolos subversivos condenados a habitar los márgenes sociales. Al sugerir otro prisma desde el que observar las relaciones de poder que instaaura la sociedad a través del tiempo, el enfoque histórico propuesto por el escritor vehicula indudablemente un discurso político. La singularidad de su labor entre las diferentes colaboraciones que dan forma a *Tiempo de Historia* resulta del deseo de acordar una legitimidad a lo irracional como forma de conocimiento crítico y de incorporar lo que el relato de la modernidad había relegado a los márgenes de la historia. Las páginas de la revista se abrirán así a la fuerza secular contenida en los relatos ancestrales en un intento de recuperar la funcionalidad del mito en el proceso de construcción del pasado.

Contribuir a la escritura de un relato de la historia que dialoga con la modernidad es el objetivo de la segunda estrategia que parte de la actualidad literaria, teatral o cinematográfica, y refleja asimismo la atracción que la literatura fantástica ejercía en el autor de estas críticas. Haro Ibars se hace eco de publicaciones, adaptaciones y estrenos con la

⁶¹ *Ibid.*

⁶² EHI, “De cuerpos y espectros”, *Triunfo* 755 (16-07-1977).

intención de analizar cómo los mitos se enredan a la historia para construirla y atraviesan el tiempo metamorfoseados por una diversidad de expresiones artísticas que responden a las inquietudes y necesidades de la época que las alberga. Entre la galería de personajes populares engendrados por la mitología, dos de ellos articulan su discurso político, el vampiro y la bruja, inagotables a la hora de alimentar leyendas y folklore. En tanto que seres maléficos, ambos son portadores de conductas antisociales que recorren los siglos hasta llegar al presente de la España transicional, creadora a su vez de avatares fantasmagóricos propios, de los que Haro Ibars hará sus sujetos de predilección. Como veremos más adelante a propósito de su producción como columnista, en la categoría de marginado social cristaliza el rechazo de una sociedad hacia sociabilidades diferenciadas y comportamientos no normativos que son objeto de una represión sociopolítica institucionalizada.

Conviene recordar la importancia que la temática del vampirismo adquiere en el conjunto de su obra hasta dotarla de uno de sus rasgos definitorios⁶³. Descendiente directo de la literatura romántica, el vampiro es mucho más que un personaje de ficción. Encarnación de la muerte y la locura, símbolo de la perversión y el sexo, su figura es el resultado de una catálisis entre elementos literarios, históricos y ficticios que consiguen erigirlo en uno de los mitos fundadores de la alteridad moderna. En la escritura de Haro Ibars el vampiro es una critatura omnipresente portadora de la fuerza transgresora del muerto que regresa, del ser humano convertido en otro, enajenado. Al manifestarse como sombra negativa, poseído por el mal, este muerto-viviente nos recuerda la inquietante dualidad de la naturaleza humana.

Sin duda la temprana atracción por relatos de monstruos y bestiarios debe mucho al universo ficcional de dos de sus autores predilectos, el americano Howard P. Lovecraft, enigmático novelista del

63 La presencia del mito vampírico en su poesía, sobre todo en *Empalador*, indisociable del universo de la droga, ha sido estudiada por LABRADOR MENDEZ, *Letras arrebatadas*, pp. 223-224 y 237-241. En cuanto a la influencia en su narrativa, ver el artículo de Brice CHAMOULEAU, “Discontinuité: le fascisme a l’épreuve du corps monstrueux dans *Intersecciones* de Eduardo Haro Ibars”, en Mónica ZAPATA (ed.), *Lectures du genre. Genre, canon et monstruosités*, n°7, Tours, 2010, en línea http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_7/Chamouleau.html. Más allá de la escritura de Haro Ibars, la serie de retratos “Saga vampírica” de las Costus sugiere una reflexión sobre el vampirismo como metáfora de la contaminación del SIDA en tiempos de “la Movida”, en Teresa M. VILAROS, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 263-271.

horror de quien traducirá y prologará su obra *El sepulcro*; y el escritor ocultista y mago Aleister Crowley, cuyas obras le resultaban tan fascinantes como sus opciones de vida, por su talante excesivo, perverso y devastador. El asombroso cosmos recreado por estas lecturas juveniles impregnó la dimensión creativa de su escritura siendo decisivo en el conjunto de su obra. De la presencia de Lovecraft en el proceso de construcción personal da cuenta el propio Haro Ibars cuando afirma: “vengo leyéndolo desde que tenía trece años y tengo sobre él una serie de ideas que quizá no respondan a ninguna realidad objetiva; puedo decir que forma parte de mi paisaje interior habitual, como los recuerdos de las ciudades en las que he vivido, como las caras de mis más antiguos amigos”⁶⁴.

Entre historia y leyenda, el personaje insuperable en atrocidades que dio rienda suelta a la imaginación de nuestro autor es Drácula, a quien rinde homenaje a través del título de su poemario *Empalador*, apelativo acordado a Vlad Tepes, el tiránico príncipe de Valaquia. Convertido a partir de la creación literaria de Bram Stoker en el arquetipo del vampiro, su influencia en el género fantástico, pero también el alcance del arraigo popular, es incuestionable como muestra la diversidad de representaciones de la que ha sido objeto, sobre todo, desde su conversión en personaje cinematográfico, por lo que no es extraño que Haro Ibars le dedique diferentes artículos.

En ellos rescata el romanticismo del vampiro como seña de identidad del personaje, en el respeto de la representación de Stoker, pues a partir de *Drácula* el vampiro deja de limitarse a ser la criatura infernal cuya animalidad cuentan las leyendas, para convertirse en un personaje animado por los mismos sentimientos que mueven al género humano y que lo hacen sensible al sentimiento amoroso. Junto a éste, el deseo y la seducción, la amenaza y la violencia, lo dotan de una humanidad que reinventa el mito y eleva al vampiro al rango de verdadero héroe romántico. Paralelamente Haro Ibars pone de relieve la potencial fuerza de destrucción del orden establecido contenida en la figura vampírica entroncando así con la carga política contenida en la novela del escritor irlandés. Entre las razones que habían inspirado su escritura se

64 EHI, “Las máscaras de la nada”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 291 (septiembre 1974), p. 691. La influencia de ambos escritores a lo largo de su adolescencia ha sido señalada por el autor de la biografía de Haro Ibars, FERNANDEZ, *Eduardo Haro*, pp. 50-51 y 94-95.

encontraba el juicio al que fuera sometido su compatriota Oscar Wilde, acusado y condenado en 1895 por inmoralidad. Tras la ficción se escondía una denuncia del talante represivo e intolerante de la época victoriana y de la actitud del *establishment* contra prácticas sexuales tachadas de anormales y perversas. El vampiro es por excelencia un ser marginal en ruptura con una sociedad que impone sus preceptos religiosos y que le niega una existencia oficial, de ahí que no pueda reflejarse en un espejo, que carezca de sombra y que su existencia híbrida transcurra en otra dimensión, pues su lugar no puede estar ni en el mundo de los vivos ni en el de los muertos.

La simbiosis que Haro Ibars hace funcionar entre hechos históricos y relatos ficcionales alcanza en el caso del vampirismo su máxima expresión. Experiencias reales, vidas legendarias, imaginarios decimonónicos y mitos se cruzan y entrelazan en las diferentes colaboraciones contribuyendo desde un universo personal a “dar más voces a la historia: más plurales, más diversas, más nuevas”, tal y como la revista se había propuesto⁶⁵. Gracias a ellas entabla un diálogo con la modernidad que hace del conocimiento histórico la piedra angular para interpretar el presente y comprender las fuerzas de tensión que modelan y condicionan las relaciones que el individuo mantiene con la sociedad de su tiempo.

Ser poeta en el siglo XX

Hemos visto el interés de Haro Ibars por rescatar obras literarias determinantes en la construcción del relato de la modernidad. Acorde con este enfoque entendemos su contribución al estudio de los regímenes políticos que dotaron al siglo XX de un componente trágico intrínseco al pensamiento del hombre contemporáneo. Las colaboraciones sobre temáticas nacionales se inscriben en el propósito expresado por el director de *Tiempo de Historia* de abordar períodos que habían sido silenciados o permanecido ocultos hasta entonces por la dictadura franquista. Contienen asimismo el valor político que desde la redacción se acuerda al conocimiento de la historia como podemos leer en la

65 Eduardo HARO TECGLÉN, “Presentación”, *Tiempo de Historia* 1 (01-12-1974), p. 5.

presentación del primer número, donde Eduardo Haro Tecglen consideraba que había llegado el momento de “comenzar otros tiempos de Historia, otra manera de ver la cabalgata gigantesca que nos precede, el rico y entero desfile del pasado”⁶⁶.

La escritura de Haro Ibars se rebela contra los lastres dejados por la educación recibida en la escuela de la dictadura. La que él mismo había vivido y que le había obligado a buscar casi de manera clandestina las huellas que el franquismo había querido borrar de todos aquellos que habían sido considerados como enemigos del régimen. Por ello su mirada se detiene en la Europa de entreguerras, en sus luces y en sus sombras. Las luces provienen de la fecundidad literaria de la España de los años veinte y treinta, de la calidad creativa de sus poetas, con el consiguiente apagón que supuso el impacto de la guerra en la producción cultural de la segunda mitad del siglo XX. Las sombras tienen forma de trajes militares y de saludos fascistas que desfilan al son de músicas marciales. En el estudio de este período al que le dedica varios artículos encontramos las mismas obsesiones y las mismas fascinaciones herederas de la estética romántica que recorren su escritura literaria: el terror, la poesía, la muerte. Al poder del terror fascista opone el poder creativo de la poesía en un intento de comprender el espíritu de una época. Pero hay más, puesto que la propuesta periodística de nuestro autor es una invitación a buscar en ese tiempo pasado que posibilitó el ascenso al poder de la ideología fascista las claves para comprender la pervivencia de algunas de sus constantes en el pensamiento y en la cultura de la España de la década de los setenta. Nos encontramos de nuevo ante la misma tarea consistente en desenmascarar la naturaleza de los sistemas de poder imperantes y —volviendo a la cita con la que iniciábamos este análisis— la nocividad de los mecanismos empleados por “nuestros Amos, los Amos del mundo” para desposeer a los ciudadanos del territorio habitado. El conocimiento de la historia contribuye a aportar ese “instante de lucidez” desde el que Haro Ibars entendía que el sentimiento de esclavitud y enajenación experimentado por el ser humano no era el resultado de un desequilibrio paranoico o de una alteración de los sentidos, sino que respondía a una reflexión crítica capaz de desvelar lo que el poder pretendía mantener oculto tras ilusiones y efectos narcóticos.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 4.

En este sentido, el fascismo entendido como expresión del fracaso de la modernidad y deriva trágica de la ciencia es un eje vertebrador del discurso de Haro Ibars, es el hito histórico alumbrado por la mirada crítica del presente que cuestiona el poder establecido. En un artículo titulado “El fascismo: fascinación y terror” se interesa por el resurgir cultural de esta ideología en la sociedad transicional y por las pervivencias de las estructuras económicas que ya en el pasado habían servido de sostén a los regímenes fascistas. Antes de abordar con más detenimiento el contenido del mismo puede resultar interesante recurrir de nuevo al legado de Edmund Burke para comprender el germen de la ambivalencia planteada desde el título, fascinación y terror, en la que Haro Ibars hace reposar el rebrote de la ideología. En su indagación filosófica sobre el origen de lo sublime y de lo bello, el filósofo británico considera el terror como el principio predominante de lo sublime que no resulta de nuestros razonamientos sino que los anticipa para arrebatarnos mediante una fuerza irresistible. De ahí que afirme que “aparte de aquellas cosas que sugieren directamente la idea de peligro, y aquellas que producen un efecto similar de una causa mecánica, no conozco nada sublime que no sea alguna modificación del poder. Y esta rama nace, tan naturalmente como las otras dos, del terror, el tronco común de todo lo que es sublime”⁶⁷. El terror se convierte en compañero del poder a medida que este progresa y es de él de donde el poder extrae toda su sublimidad. La experiencia del terror es asociada a las ideas de dolor y de muerte que, por resultar insoportables, son inflingidas por un poder de algún modo superior. En esta relación de superioridad y en la exclusión del razonamiento que provoca el influjo del asombro causado por lo sublime, “aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror”, podemos inscribir la fuerza persuasiva que a través del tiempo han podido ejercer sistemas de poder totalitarios.

Por su parte, el análisis del fascismo que propone Haro Ibars adentra al lector en una concepción del mundo que, en su construcción de la alteridad, convoca mitos, apela al subconsciente y crea una simbología de exaltación de lo colectivo. El escritor no se limita a anclar el acontecimiento en un proceso histórico, sino que lo interpreta como una especie de matriz cultural de la que se deriva una simbología puesta al día

67 BURKE, *Indagación filosófica*, p. 108.

en el posfranquismo, como indica la afirmación con la que arranca su artículo: “Puede decirse que el fascismo está hoy de moda”⁶⁸. La actualidad política y social en la que se inscribe su reflexión corresponde a la de la primavera de 1976 en el curso de la cual los recelos de los sectores más inmovilistas por arriba y la presión social en favor del cambio democrático desde la calle estaban dando al traste con el plan continuista del primer Gobierno de la Monarquía. Eran meses de una protesta heterogénea tanto en su composición social como en sus modalidades de expresión. Las reivindicaciones por una salida democrática venían de la mano de sindicatos obreros, asociaciones de estudiantes, movimientos ciudadanos de barrios y grupos de mujeres, y se hacían efectivas en forma de manifestaciones, huelgas, asambleas o peticiones de amnistía y libertad. Del lado de la involución, la violencia de grupos de extrema derecha protagonizaba una oleada de atentados contra librerías progresistas, bienes y símbolos culturales. Se trataba de ataques y amenazas que no eran una novedad en la historia de España sino un coletazo más de un conflicto ideológico ya histórico, actualizado en el enfrentamiento entre involucionistas por un lado y defensores del proceso de construcción democrática por otro⁶⁹. Ahora bien la variante específica al período fue la extensión de este tipo de violencia al ámbito de la contracultura, pues entre los lugares elegidos por estos grupúsculos figura uno de los locales más representativos del fenómeno *underground* madrileño, La Vaquería. Este garito en el que desde 1975 un grupo de jóvenes, entre los que se encontraba el propio Haro Ibars, venía dándose cita para retar con su música y sus excentricidades la moral establecida fue destruido por una bomba colocada por los Guerrilleros de Cristo Rey en junio de 1976, dos meses después de la aparición del número de *Tiempo de Historia* en el que había sido publicado su artículo⁷⁰.

68 EHI, “El fascismo: fascinación y terror”, *Tiempo de Historia* 17 (1-04-1976), pp. 52-61.

69 La amplitud del fenómeno sobre todo en Madrid es considerable. Las cifras utilizadas en la prensa de la época ascienden a doscientos establecimientos afectados, y la frecuencia de los actos llega a ser bimensual. Aránzazu SARRIA BUIL, “Atentados contra librerías en la España de los setenta, la expresión de una violencia política”, Marie-Claude CHAPUT y Manuelle PELOILLE (eds.), *Sucesos, guerras, atentados. La escritura de la violencia y sus representaciones*, París, PILAR (Presse, Imprimés, Lecture dans l’Aire Romane). 2009, pp. 115-144.

70 FERNANDEZ, *Eduardo Haro*, p. 181. Alberto GARCÍA-ALIX y José Luis GALLERO, “El logotipo de un sueño”, en José Luis GALLERO (ed.) *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991, p. 156.

Haro Ibars se hizo eco del resurgir de la estética y de las formas de violencia fascistas en el posfranquismo y abordó el tema desde la seriedad que merecía más allá de la frivolidad de enunciado final. Su análisis le lleva a considerar el fascismo como fenómeno exaltatorio de la naturaleza enfermiza de una sociedad que requiere la disolución del individuo en un conjunto colectivo y percibe la alteridad como un enemigo en potencia, lo que explica el carácter represivo del Estado y la dureza en el tratamiento de las minorías sean de índole étnico, cultural, regional o sexual. En opinión del escritor es en el ámbito del arte y la cultura donde se encuentran los síntomas de esa enfermedad —teatralidad y grandilocuencia en el lenguaje, nihilismo contenido en el amor a la muerte, obsesión sexual como efecto de la represión— y sospecha que una comparación de las formas de propaganda de las sociedades contemporáneas con las existentes en el período de dominación nazi sería muy esclarecedora para comprender la pervivencia bajo un disfraz democrático de las estructuras capitalistas que dieron origen a los movimientos totalitarios.

Atravesar estas sombras era necesario para poder observar otras visiones del mundo, la otra concepción de la alteridad que había sido aniquilada por el ejercicio del poder basado en el terror propio de los fascismos europeos. En este sentido y acorde con el objetivo anunciado por *Tiempo de Historia* de mostrar la diversidad ideológica que caracterizaba al exilio político, Haro Ibars participa en la recuperación de la historia del movimiento libertario a través de la voz de figuras representativas del mismo, como ocurre al entrevistar a Diego Abad de Santillán, o de los relatos que desde la cinematografía militante trataban de explicar las causas de la derrota de 1939. Pero, sin duda, una de las mayores contribuciones de Haro Ibars en esta revista se centra en la valoración del legado de las vanguardias literarias de principios de siglo. Ir en busca del proyecto vital y político que albergaron las luces poéticas de los años veinte y treinta forma parte de la tarea llevada a cabo en favor del rescate del pasado escamoteado por la dictadura de Franco. De esta manera, poesía y compromiso político actúan de contrapunto a la historia y pervivencia del fascismo en España.

En su pluma la escritura poética se convierte en la otra cara de la modernidad, la que lleva el nombre de la Generación del 27. Se trata del grupo poético en lengua castellana que mayor admiración despertaba en

él por la capacidad de cada uno de sus miembros de ser consecuentes con su tiempo y de asumir las circunstancias históricas que les tocó vivir, lo que le lleva a afirmar que “su valor consiste, precisamente, en encarnar su espíritu, en llevar al máximo de capacidad creativa y reflexiva todo el espíritu de una época”⁷¹. Este compromiso con la realidad que tuvo lugar bajo la República y desembocó en una actitud combativa durante la Guerra civil es interpretado como la esencia de una vanguardia que tras años de conformismo consigue mantener la pureza de su poesía y armonizar postura estética con valoración ética. Reticente a toda expresión poética desvinculada de lo concreto y contrario a las teorías orteguianas sobre la deshumanización del arte, Haro Ibars se mantiene bajo el influjo del ímpetu surrealista, apuesta por el valor revolucionario de la poesía y se reconoce entre los poetas de su tiempo que, sin exclusión según él, se lo debían todo al legado de los del 27. De ahí la contundente crítica dirigida a los movimientos poéticos que se sucedieron en la España de Franco cuyo fracaso explica no solo por el tenaz rechazo de lo nuevo y de la experimentación que desde el poder de los vencedores había sumido al país en un estado de miseria intelectual y moral, sino también por la ineficacia de los diferentes grupos —postismo, poesía social, novísimos— en sus intentos por combinar una reflexión sobre el mundo que sobrepasara el hecho poético con una renovación del lenguaje. No obstante, rescata la aportación de individualidades relevantes como Leopoldo Panero, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma, Pedro Gimferrer, Leopoldo María Panero y Luis Antonio de Villena, para proseguir en ese juego de investigación creadora susceptible de albergar la transformación de los fundamentos de lo poético, tal como parece esperar de los cambios que se avecinaban en ese inicio de la década de los ochenta⁷².

Ambientes góticos, mitologías y mundos de leyenda, relatos fantásticos, impulso romántico, decadentismo, espíritu subversivo de las vanguardias y actitud contracultural solidifican el magma literario e histórico resultante de las lecturas de Haro Ibars en cuyo entramado se sostiene su propia escritura periodística. La mirada al pasado que

⁷¹ EHI, “La “Generación del 27”, p.39.

⁷² EHI, “La poesía española, de la combatividad al fracaso”, *Tiempo de Historia* 62 (1-01-1980), p. 219.

propone a los lectores de *Tiempo de Historia* se detiene en temporalidades y prácticas estéticas desafiantes por su capacidad de cuestionar los valores de una época y de desbrozar caminos para la aparición de un pensamiento nuevo. Desde ellas nos invita a entablar un diálogo con la modernidad en un anhelo permanente de desentrañar el misterio del acto creativo, la tarea obsesiva del poeta por enunciar otros lenguajes artísticos con los que expresar el espíritu de su tiempo. A través del proceso de búsqueda que guía su perspectiva histórica nos adentra en los resquicios abiertos por la experiencia de lo marginal donde se encuentra anclada la radicalidad con la que ha de elaborar una lectura crítica y un discurso político del período de la transición, tiempo presente en el que se inscribe su propia experiencia vital.

“Cultura a la contra”, un laboratorio de experiencias

Testigo de una época

Es innegable que para muchos escritores la colaboración en prensa constituye una faceta de su producción que contribuye a comprender aspectos esenciales de la trayectoria literaria o ensayística. La interacción entre distintas formas de lenguaje y marcos de expresión es más que perceptible en el itinerario periodístico de Eduardo de Haro Ibars. Si su tarea de articulista en *Tiempo de Historia* nos acerca a las inquietudes que en él despertaba el relato histórico para desvelarnos su propia concepción de la modernidad, su labor periodística en *Triunfo* experimenta una evolución que será decisiva en su proceso creativo. Desde la primera crítica literaria publicada en diciembre de 1973, su presencia en las páginas de esta revista fue perfilando un universo temático propio y definiendo progresivamente los contornos de lo que será su identidad literaria. Las críticas sobre poesía, vanguardias musicales, ensayos políticos o ciencia-ficción que llevan la firma de Eduardo Haro Ibars introducen cada semana en la sección “Artes, Letras, Espectáculos” dosis de una cultura que circula de manera subterránea o paralela, portadora de un disenso juvenil presente en determinados ámbitos urbanos. La aparición de un cómic, el concierto de un grupo de rock o la publicación de un poemario se convierten en otras tantas propuestas para informar al lector de producciones artísticas cuyos lenguajes y desafíos estéticos remiten a los códigos de los movimientos de contestación de los sesenta en los que se había fraguado la contracultura. Simultáneamente a este trabajo de exploración cultural, la pluma de Haro Ibars elabora otro tipo de artículos más extensos de carácter informativo centrados en problemáticas sociales y que tienen la particularidad de proponer un contexto o panorama internacional desde el que observar la realidad española. En ellos el autor privilegia temáticas como la homosexualidad, la drogadicción o la locura, que le permiten plantear la cuestión de las relaciones entre individuo, sociedad y Estado, conceptos entonces en proceso de redefinición, para hacer una lectura política desde el prisma de la diferencia y de las minorías sociales.

En una prolongación casi natural de esta doble actividad periodística debemos inscribir la tarea como columnista que Haro Ibars va a desarrollar en “Cultura a la contra”. Se trata de un espacio diferenciado y enmarcado en el interior de la sección de la que era colaborador habitual, que es presentado por primera vez bajo ese título general en el *Triunfo* publicado el 4 de noviembre de 1978. Para el asiduo lector ese número 823 de la revista contenía la primera de un total de sesenta y dos entregas que por su periodicidad semanal, la ubicación en el interior del semanario, la extensión del texto y una presentación tipográfica que las singularizaba, dotan a esta colaboración de los atributos propios de la columna periodística. En cada una de ellas podemos encontrar la libertad temática, estructural y estilística que caracteriza este exigente ejercicio y que acuerda coherencia al conjunto haciendo gala tanto de la calidad narrativa de Haro Ibars como de su sentido agudo del tiempo presente.

Ya a lo largo de 1977 diversas colaboraciones anuncian una aptitud del escritor al columnismo que fue reconocida por el equipo editorial de *Triunfo* mediante la creación de un espacio diferenciado tipográficamente en el interior de la sección cultural. En él se acogía una escritura de marcada personalidad que combinaba el tratamiento de un acontecer cultural, sobre todo madrileño y derivado de la experiencia vital del autor, con una profunda crítica del proceso democrático posfranquista en construcción. Así, por dar un ejemplo, en dos breves crónicas publicadas en el intervalo de un mes, entre abril y mayo, tituladas “¿Revive la noche madrileña?” y “En defensa del derecho a divertirse”, Haro Ibars señala el rumbo que va a tomar su tarea periodística al hacer del ambiente nocturno del barrio de Malasaña el cursor desde el que valorar los cambios que acompañaban, o que supuestamente debían acompañar, la emergencia de los derechos civiles en una sociedad democrática. El entusiasmo expresado en la primera de ellas, a través de la descripción de una juventud en busca de maneras propias de acabar con el aburrimiento, da paso a la denuncia con tintes de frustración presente en la segunda, donde relata redadas policiales, el cierre de bares debido al consumo de drogas y la violencia ejercida por la extrema derecha. De esta manera hace de su colaboración en *Triunfo* la tribuna desde la que expresar la voz de una juventud urbana representativa de esa “nueva cultura” que intenta reinventar la ciudad

desposeyéndola del imperante y negativo valor moral de la noche que había dejado la dictadura y proponiendo en su lugar una revolución en las costumbres, manifiesta en la capacidad de crear lugares de reunión y de comunicación social donde se daban cita las más diversas expresiones poéticas, musicales o artísticas del momento. En el espacio polifónico que constituye el semanario *Triunfo*, hace visible el sentir y la cotidianidad de este sector de la sociedad al tiempo que problematiza la inadaptación de ser joven, ese delito virtual en palabras de Burroughs, que en el caso español es objeto de una doble pena, al recibir como herencia “un régimen de vida represivo” y ser reducido a simple receptor al que se le quiere implantar una “turbia democracia”⁷³. El valor crítico del comentario, la firmeza de tono y la determinación de un “yo” narrador que se hace portavoz de un “nosotros” reivindicativo e identitario, ya están configurando la escritura impertinente e iconoclasta que un año después dará vida a “Cultura a la contra”.

Los estudiosos del columnismo han puesto de relieve la hibridez consustancial a este género que se nutre de la experiencia del denominado “periodismo informativo de creación”, corriente periodístico-literaria que se desarrolló en España entre finales de los sesenta y principios de los ochenta al calor de las transformaciones experimentadas en esos años en el ámbito de la prensa y que hacía de la voluntad de estilo su piedra de toque. Para Alexis Grohmann uno de los momentos históricos del género coincide con el período de la transición, durante el cual se potenció el cultivo de la “columna de escritores” que entroncaba con la tradición española del articulismo del siglo XIX y participaba del fenómeno contemporáneo de disolución de las clásicas fronteras que hasta entonces habían delimitado la escritura literaria, periodística y ensayística, pero también información y opinión en el seno de la prensa y, por ende, los espacios antes infranqueables dedicados a la objetividad y la subjetividad⁷⁴.

73 EHI, “¿Revive la noche madrileña?”, *Triunfo* 741 (09-04-1977), p. 54 y “En defensa del derecho a divertirse”, *Triunfo* 745 (07-05-1977), p. 58.

74 Alexis GROHMANN, “La escritura impertinente” en *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 703-704 (2005), pp. 2-5. En lo referente al “periodismo informativo de creación” sigue a Albert CHILLON, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Aldea Global, 1999.

Desde esta confluencia de géneros que hace de la columna un espacio híbrido, Haro Ibars se convirtió en cronista del día a día y en creador de situaciones. Cada semana entre noviembre de 1978 y enero de 1980 proponía una incursión en el presente e invitaba a sus lectores a explorar los pliegues de la vida cotidiana desde la crítica, el escepticismo, el humor, la provocación o la ironía, y siempre con una actitud desenfadada aunque reflexiva y radical desde la que elaboraba una sólida denuncia de la cultura establecida. Se trataba de un ejercicio en el que se entrelazaba un discurso referencial a propósito de un aspecto de la actualidad, por anecdótico y efímero que pudiera parecer, y un metadiscurso sobre las condiciones y mitologías de la cotidianidad, lo que favorecía un acercamiento a lo social y una visión personalizada de lo político. En tanto que narrador de experiencias y lugares de lo cotidiano Haro Ibars trasladó al papel la tensión que la sociedad posfranquista ejercía sobre el individuo, y para ello eligió el escenario de la calle como punto de mira, mientras el espíritu creativo hacía las veces de alternativa y acto de resistencia. Este desplazamiento tanto físico como moral al que la escritura de Haro Ibars sometió la mirada del lector de *Triunfo* hizo de “Cultura a la contra” un lugar aparte en el horizonte cultural y sobre todo político que ofrecía el legendario semanario. La columna se convirtió en el espacio de encuentro de nuevas subjetividades sociales desde el que pudo desplegar una crítica de los valores de la sociedad transicional heredados de la dictadura, en un intento de articular un discurso que hundía sus raíces en un profundo disenso. Desde él se posicionó tanto respecto al funcionamiento de una democracia que calificaba de fantasmal y carnavalesca como ante los efectos de un mercado cultural de masas que había mostrado su capacidad de desactivar las tentativas de transformación radical del sistema capitalista imperante emprendidas desde los movimientos contraculturales⁷⁵. Columna tras columna, desvelaba un pensamiento emparentado con el análisis situacionista que le llevaba a rescatar toda expresión de la vida cotidiana que remitiera a la creatividad y a la imaginación. La salida de una revista, recitales de poesía, exposiciones, conciertos de rock y la ocupación colectiva de la calle eran experiencias que permitían construir relaciones más allá de los límites impuestos por códigos normativos fueran de orden legal o moral.

⁷⁵ EHI, “Infamia ciudadana”, *Triunfo* 877 (17-11-1979), p. 59.

Se trataba de una apuesta sin falla por toda iniciativa que supusiera un acto inventivo y no una mera imitación o repetición anacrónica de lo que habían sido los cánones de la modernidad, cuyo contenido utópico y anhelo de transformación social se habían estrellado en pleno siglo XX contra concepciones totalitarias del poder y un proceso de acumulación de capital que había conseguido mercantilizar todo lo que tocaba.

En la escena europea de la segunda mitad de la década de los setenta el lenguaje y los valores que tiempo atrás habían conformado la punta de lanza de los movimientos contestatarios también habían quedado atrapados en ese proceso económico, lo que había terminado neutralizando el potencial revolucionario de los mismos. En España, el cursor indicativo de la subversión se había movido durante los dos primeros años del posfranquismo y ya en 1977 la contracultura había dejado de ser el baluarte de la movilización incluso, o más bien sobre todo, entre aquéllos que la habían adoptado como referente vital y que sentían ahora la necesidad de buscar otras bases desde las que reformular un proyecto político. No se trataba de negar un legado sino de cuestionar la vigencia de unas formas de expresión vaciadas de su radicalidad inicial y desplazadas, en consecuencia, por la aparición de nuevas subculturas urbanas. Quizás los síntomas anunciadores del fin de la primera escena contracultural se diagnosticaron en Barcelona, donde encontramos un ejemplo representativo en los debates que protagonizaron los colaboradores de *Ajoblanco*, publicación que había albergado las reflexiones de Luis Racionero, Fernando Savater o Agustín García Calvo y que concluyó escenarizando una declaración oficial con la que sentenciaba simbólicamente la contracultura a una condena de pena de muerte⁷⁶. Desde su espacio semanal, “Cultura a la contra” contribuyó a ese cuestionamiento al constatar la correlación entre el aumento del poder de la gran industria y un vacío de imaginación entre los jóvenes, lo que desvirtuaba el valor político de lo que habían sido los vectores de la contestación, como la música rock, la liberación sexual o el uso de las drogas, al tiempo que reducía a “máscaras del vacío” cualquier alternativa a la cultura oficial⁷⁷.

⁷⁶ Dossier “¿La muerte de la contracultura?”, *Ajoblanco* 18 (enero de 1977).

⁷⁷ EHI, “Máscaras del vacío”, *Triunfo* 834 (20-01-1979), p. 46.

La lectura política que Haro Ibars hace del presente en crisis se inscribe –como ya hemos visto en *Tiempo de Historia*– en el conocimiento de un proceso histórico pautado por la tragedia que resulta de los límites y contradicciones de la modernidad. Una realidad trágica que “ha abandonado el teatro, el cine, la música, y se ha convertido en un hecho cotidiano, diario, de la calle”⁷⁸, que devuelve al individuo a su propia soledad y que tiene su correlato en el escenario político nacional, donde se traduce en una doble derrota: la que aconteciera en el 39 que el proceso de transición y la definición del Estado monárquico constitucional del 78 venían a confirmar; y la que representaba la pervivencia tanto en la esfera pública como privada de la moral inoculada por el régimen franquista. Ante la merma del potencial transformador de las subculturas urbanas y la asimilación por el sistema de todo conato de disenso juvenil, la pluma del columnista proclamaba el hedonismo y las actitudes de escape y de búsqueda del placer procuradas (o no) por el consumo de drogas, como baluarte de resistencia ante el poder y única salida al estrechamiento del horizonte de expectativas políticas y culturales que parecía deparar la sociedad de los ochenta. El espacio periférico de “Cultura a la contra” funcionaba a modo de laboratorio de experiencias desde el que repensar el presente, lo que permitía a Haro Ibars transcender el papel de observador crítico para afirmarse como testigo de una época. Y con él hacía testimoniar a una juventud también en tránsito que podía reconocerse en el uso metonímico del recurrente “nosotros” tan presente en su escritura como columnista.

“Nosotros” o una sensibilidad hacia lo marginal

Identificar al sujeto plural que protagonizó buena parte de estas columnas publicadas en *Triunfo* es una tarea delicada pues, por un lado, el reducido universo de los modernos madrileños del que Haro Ibars formaba parte no puede ser representativo del conjunto de la juventud española, pero además la cuestión generacional es uno de los aspectos problemáticos a la hora de abordar el panorama cultural de este período. El autor había cumplido treinta años en 1978 y a efectos sociológicos no se

⁷⁸ EHI, “Lobotomía, por favor”, *Triunfo* 857 (30-06-1979), p. 70.

encontraba en la franja de edades en la que era inscrita la juventud sino que formaba ya parte de la denominada población adulta. Los jóvenes de entonces eran chicos y chicas entre dieciseis y veinticinco años que, como nos revela Jordi Mir García, constituyeron en 1977 el objeto de atención de una encuesta realizada por una agencia de publicidad a escala europea. En el interés de poder conectar con los nuevos consumidores, la multinacional esperaba conocer mejor a esta categoría de la población a la que entrevistó en torno a cuestiones como el divorcio, la homosexualidad o la práctica religiosa, entre otras. La apertura y tolerancia reflejadas en las opiniones de los jóvenes españoles con respecto a temas sociales, políticos y religiosos los hacían despuntar entre el conjunto de juventudes representadas en el estudio. Una sorpresa que llevó a la empresa que había financiado la encuesta a afirmar que eran “mucho más europeos de lo que se creía e incluso adoptan actitudes más liberales, avanzadas o progresistas que los franceses, ingleses o escandinavos”⁷⁹.

El desfase entre las ideas de estos jóvenes y la imagen que se tenía del país era significativo de un cambio de valores que los distinguía de la generación precedente. Y es que, como ha señalado Pablo Sánchez León, a diferencia de esta, la juventud de los años transicionales carecía de una identidad colectiva conformada en el denominado “franquismo sociológico”. La ruptura se hacía manifiesta tanto en el ámbito de las producciones culturales que generaban estos jóvenes como en la conciencia y proceso de sociabilidad política que experimentaron. Para el historiador esta doble singularidad adquirida en un contexto de emergencia de derechos civiles los convertía en sujetos peligrosos. Frente a sus mayores que comenzaban a protagonizar los episodios políticos decisivos en la configuración de un nuevo orden institucional aun conservando una cultura política forjada en la dictadura, los jóvenes de este período “estaban abocados a tratar de dar contenido al nuevo marco de convivencia con prácticas y costumbres nuevas y en buena medida

79 Los países reunidos en la encuesta eran Finlandia, Francia, Grecia, Italia, Holanda, Suecia, Alemania Federal, Reino Unido y España. Como indica el autor, los resultados de esta encuesta permitieron a la revista *Cambio 16* titular la portada del 27 de noviembre de 1977 “Más progres que nadie”. Jordi MIR GARCIA, “Salir de los márgenes sin cambiar de ideas. Pensamiento radical, contracultural y libertario en la Transición española”, *Ayer* 81 (2011), pp. 89-90.

transgresoras de las convenciones sociales dominantes bajo el franquismo”⁸⁰.

Entre esta juventud que debía hacer frente al desafío de dotar la democracia de una nueva cultura política se encuentran quienes están dinamizando la escena contracultural de finales de los setenta. Andan explorando en el panorama musical y abriendo brechas con la irrupción del *punk-rock* y la *nueva ola* precisamente en el momento en que Haro Ibars se abandona a sus reflexiones en “Cultura a la contra” donde no dejará de hacerse eco de la emergencia de estas corrientes estéticas y musicales. Son numerosas las observaciones sobre el comportamiento, el estilo y las inquietudes de estos jóvenes a lo largo de las crónicas en las que el columnista alterna comentarios críticos con otros más empáticos o cómplices, pues lo que ante todo comparte con ellos es el rechazo al mundo de los adultos y la necesidad de expresar otros lenguajes con los que crear alternativas a la realidad. De ahí que pese a no pertenecer sociológicamente al grupo de la juventud, Haro Ibars optara por el derecho a sustraerse de su condición de adulto a través de una manifiesta reivindicación de la figura de Peter Pan, el personaje de ficción creado por J. M. Barrie y que se niega a crecer. A él le dedica una de las primeras columnas donde el retorno al universo de la infancia se convierte en el recurso para denunciar las leyes de mercado en las que reposa la sociedad de su tiempo y abogar por el espíritu de la rebeldía en la senda del intrépido muchacho del país de Nunca Jamás, de quien afirma: “es el primer rebelde de quien tuve noticia, el primero que se niega a aceptar el mundo insoportable de los adultos (...) el primero que decidió pasar de todo y buscar una realidad alternativa menos siniestra de la que padecemos”⁸¹. Negar al adulto equivalía a rechazar un sistema de valores no compartido pero ello no significaba tener que refugiarse en lo que denominó “el opio de la falsa infancia”, una suerte de atracción ciega hacia lo joven por el mero hecho de serlo. El columnista tomó siempre

⁸⁰ Pablo SANCHEZ LEON, “Estigma y memoria de los jóvenes de la transición”, en Emilio SILVA et al., *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*, Valladolid, Ambito, 2004, p. 173.

⁸¹ EHI, “Peter Pan, sin complejos”, *Triunfo* 835 (27-01-1979), p. 48. Un análisis de lo que Francisco Umbral denominó “síndrome de Peter Pan compartido” y una interpretación de los comportamientos que caracterizaron los movimientos culturales de este período como retorno a una adolescencia que había sido robada por el franquismo, en DUMOUSSEAU-LESQUER, *La Movida*, p. 186 y ss.

distancias con respecto al uso de la noción de conflicto generacional que consideraba producto de medios de comunicación y agencias de publicidad, una expresión más del modelo de realidad que se quería imponer⁸².

Conviene por ello que consideremos la juventud de este final de década no tanto en términos de edad sino de actitud compartida que es reflejada en prácticas, hábitos y un estilo de vida, esto es, que agrupa a personas que se inscriben en un proceso colectivo de experiencias y en una percepción común de la sociedad⁸³. Desde esta óptica, el “nosotros” de Haro Ibars había crecido durante la dictadura y con el proceso de transición política como telón de fondo, aunque con los ojos y los oídos puestos en lo que llegaba del extranjero, lo que le dotaba de una sensibilidad vital distinta, permeable a nuevas formas de interpretar y soñar el mundo, a lenguajes y estéticas subversivas que habían sido las señas de identidad de los movimientos contraculturales. Por ello más que un simple recurso estilístico que otorga a la voz del narrador la autoridad de un sujeto colectivo, ese “nosotros” es la expresión de un conjunto de trayectorias vitales, de un cúmulo de experiencias compartidas y de un encuentro de subjetividades que comparten una actitud de rechazo conformadora de una identidad colectiva.

El valor testimonial de “Cultura a la contra” es innegable. La sucesión de sinsentidos cotidianos en los que quedaron atrapados los estados de ánimo de Haro Ibars ofrecían al lector de *Triunfo* otro ángulo desde el que observar lo que estaba aconteciendo en la España de 1979 cuya actualidad política recorría las páginas de *Triunfo* y de la prensa de la época pautada por los procesos electorales de ámbito legislativo y

82 EHI, “De niños y mayores”, *Triunfo* 887 (26-01-1980), p. 50. Algunas notas sobre la cuestión generacional abordada tanto por Eduardo Haro Tecglen como Eduardo Haro Ibars, en Aránzazu SARRIA BUIL, “Los tiempos de historia de Eduardo Haro Ibars, horizontes de transgresión”, en Manuel LOFF y Carme MOLINERO (eds.), *Societats en Canvi: Espanya i Portugal als anys setanta*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona- Centre d’Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica, 2012, CD-Rom.

83 Este diverso componente sociológico fue un rasgo que confirmó “La Movida”, proceso creativo que reunió a dos generaciones —a personas que tenían entonces entre veinticinco y treinta años, como Borja Casani, y a otras que apenas tenían veinte como Alaska— y propició la realización de proyectos artísticos resultado del encuentro entre profesiones y orígenes sociales diferentes. DUMOUSSEAU-LESQUER, *La Movida*, p. 185. Una interpretación entre tantas de esta diferencia de edad como factor de colaboración entre dos generaciones, en José Luis GALLERO, *Solo se vive una vez*, p.82.

municipal, la tramitación de los proyectos de autonomía, el aumento de la violencia con una nueva oleada de atentados y el malestar creciente entre los sectores inmovilistas del ejército. El discurso del poeta no se construía en la negación de estos acontecimientos sino que transcurría en los márgenes dejados por ese acontecer, ahondando en las consecuencias de un proceso democrático que institucionalizaba relaciones de poder preexistentes y se consolidaba a la par que la crisis económica abría nuevas brechas de descontento social. Entre los efectos de las políticas de ajuste que habían ocasionado cierres de empresas y despidos masivos, el problema del desempleo comenzaba entonces a afectar a la población más joven, acarreado inactividad y un alejamiento del mercado de trabajo que imposibilitaba la articulación de mecanismos de sociabilidad laboral. Lejos de dotar de un nuevo sentido las relaciones entre individuo y sociedad, el escenario transicional provocó desilusiones e incertidumbre que, entre los jóvenes atraídos por la experiencia contracultural, adquirieron la forma de un rechazo de las condiciones de vida y de una firme ruptura con el orden establecido. La actitud *punk* fue la expresión radical más visible de esa desesperación urbana y la respuesta crítica a una sociedad en la que ya no era posible albergar deseos de emancipación. Habitada por la provocación y el derrotismo, y pronto reducida por los poderes públicos al marco de la delincuencia, esta subcultura contribuyó a dotar de un nuevo contenido la condición de marginal articulando en torno a ella la clave de una protesta que encerraba el malestar de lo que no era sino un desafío social.

A través de la pluma del columnista podemos seguir oyendo ecos de un legado contestatario que reúne más que divide y que hace de su autor el portavoz de un agudo desasosiego social. Valgan de muestra estos tres ejemplos:

“Vivimos en tiempos de muerte, no de esperanza”

“No soportamos la vida y tenemos que escaparnos de ella”

“No decadentes sino decadentistas. No agonizantes sino contempladores de la agonía (...). Que no se nos llame decadentes, sino testigos”⁸⁴.

84 EHI, “¡Vamos a montar en globo!”, *Triunfo* 855 (16-06-1979), p. 70, “Lobotomía, por favor”, y “La decadencia de Occidente”, *Triunfo* 837 (10-02-1979), p. 42, respectivamente.

No queremos conformarnos con asociar estos fragmentos aislados a otras tantas frases casi convertidas en lemas nihilistas que proporcionaron un lenguaje provocador a la filosofía de vida de la juventud que se identificó con los valores de la contracultura. Tras cada una de estas afirmaciones hay elementos que permiten desvelar el pensamiento de ese “nosotros” y matizar el posicionamiento crítico que a través de la pluma de Haro Ibars expresa un sector de la juventud ante cuestiones de orden sociocultural constitutivas de las inquietudes de entonces. Devueltas a su contexto, estas posturas hechas lenguaje nos informan de las razones del inconformismo al formular respectivamente: un rechazo hacia el movimiento *hippie*, calificado de “vieja guardia psicodélica” y “falsa vanguardia”, una reflexión desmitificada sobre la droga como sustituto del espectáculo, y la denuncia de ciertos usos del lenguaje entendidos como estrategia de manipulación, como en el caso del término “decadencia” puesto en boga por el pensamiento de Oswald Spengler y su declive de Occidente. Y en los tres casos se impone lo que comparten, esto es, que responden a la voluntad de desenmascarar: a la generación de la izquierda progresista identificada con los valores del 68, a la sociedad que reposa en la prohibición y la condena, o al lenguaje que los relega a los márgenes de la sociedad. Contra lo viejo que se escondía en la copia y repetición de lo que un día fuera nuevo, contra lo que impidiera experimentar los mundos del inconsciente y contra las manipulaciones discursivas del poder, el “nosotros” ibarsiano alzaba una voz discordante en la que poder reconocerse. Y a través de ella legitimaba la actitud colectiva que exigía adoptar comportamientos emancipatorios y transgresivos, pero también confirmaba su capacidad de observación de la realidad incluso desde el pesimismo escéptico del decadentista y, ante todo, reivindicaba su calidad de testigo de una época.

La escritura de Haro Ibars fue a la búsqueda de otros fragmentos de la realidad, una suerte de entramados socioculturales donde sujetos, lenguajes, espacios y circunstancias participaban de una sensibilidad compartida, resultado de otro modo de percibir el hecho social y generadora de otras formas de actuar y de relacionarse con el mundo. Eficaces en el uso del lenguaje y del estilo, los relatos que daban vida a cada columna reivindicaban un conocimiento de la alteridad y dotaban de cuerpo y alma categorías sociales que, por ser exponentes del deseo de transformación de la cotidianidad, actuaban como espejos en los que

quedaban reflejadas las desilusiones que el proceso de transición había ocasionado. En el marco del nuevo Estado constitucional, jóvenes, pasotas, delincuentes, pero también homosexuales, travestis, locos y entre todos ellos, raros, dandys y poetas encarnaron las dinámicas culturales “a la contra” que la pluma de Haro Ibars supo introducir en las páginas de *Triunfo*. Y para ello no escatimó a la hora de cargar su tinta cuando se trataba de denunciar tanto la represión de la que todos ellos eran objeto por parte de los poderes públicos y sus políticas de seguridad, como las agresiones sufridas en carne propia resultado de la violencia ejercida por grupos de extrema derecha. Acorde con los intereses que revelaban sus colaboraciones en *Tiempo de Historia*, el columnismo fue la ventana desde la que asomarse a lo marginal y dar visibilidad a su potencial transformador en tanto que exponente de la lucha contra todo principio normativo. En aquella publicación había afirmado “marginados somos todos” subrayando la responsabilidad del poder político y económico en el mantenimiento de los mecanismos de exclusión y recordando desde una perspectiva histórica la necesidad de todo sistema social de crear sus propios marginados. Si el poder eclesiástico de la Edad Media se había ensañado contra brujas y herejes, y el de la burguesía había recluido a ladrones y locos que habían desafiado los principios de la propiedad y de la razón, el poder del aparato del Estado de finales del siglo XX debía relegar a la marginalidad la disidencia. Y disidentes eran todos aquellos que incumplían la norma y adoptaban conductas consideradas enfermas por desviadas como la homosexualidad, la drogadicción, la delincuencia o las derivadas de la enfermedad mental⁸⁵. Por lo tanto no es de extrañar que el final de los setenta fuera el tiempo agónico de un “nosotros” que asumía la disidencia y con el que Haro Ibars, en primera persona, entabla conversación:

Nosotros, que ni de derechas ni de izquierdas –somos más bien adoradores del Caos multiforme e insensato– hace ya lustros, y aun centurias, que no estamos para nada (...). Nos morimos de sobredosis de existencia (...). Nuestra muerte ni siquiera es un espectáculo; nos roban, incluso, el suicidio, la última dignidad del ser humano (...). Y si sobrevivimos, pueden incluso meternos en manicomios. Y es que, claro, estamos locos. (...) Locos, aquí y en

85 EHI, “La imposible lucha contra la Norma. Marginación social”, *Tiempo de Historia* 72 (01-11-1980), pp. 192-203.

Rusia, somos los disidentes; y hay que cebarnos de haloperidol, largactil y otras camisas de fuerza para que no demos mucho la lata al personal. Bueno, pues que nos encierren. (...) Y si no, hacer lo que yo. Escribir memeces a lo largo del día, dirigidas a un público de suicidas potenciales, a ver si les doy el empujoncito final⁸⁶.

Ruptura con el lenguaje político tradicional en aras de la independencia de opinión, elogio de la locura como metáfora de la disidencia ante una realidad no deseada, consumo de drogas y ejercicio de la escritura en tanto que estrategias de escape y supervivencia, práctica de la irrisión frente al sinsentido de la cotidianidad y el horizonte de la muerte nunca lejano, venían a completar los diferentes perfiles del retrato de ese sujeto colectivo.

Al nombrar y dar cauce a la expresión de las citadas minorías estas breves crónicas se hacían eco del profundo malestar social provocado por el desencuentro que entre sectores juveniles y representantes políticos se había consumado en el transcurrir de la primavera de 1979. Salían también al paso de la utilización de un lenguaje estigmatizador que asociaba juventud y desmovilización ciudadana y cuyo impacto social quedó cristalizado en el uso de términos como “desencanto” o “pasotismo”. Haro Ibars no solo cuestionaba la utilidad del voto ante el carácter de un proceso democratizador que había hecho de la transacción y la negociación entre las élites la clave de su éxito, sino que defendía el derecho a la opinión al margen de los partidos políticos existentes por estar desprovistos de capacidad de representar a los más jóvenes. Por ello salía al paso de las interpretaciones que se limitaban a etiquetar al individuo y a fijar una imagen aminorada y culpabilizadora de la juventud al identificar abstencionismo electoral y desinterés por la política⁸⁷. Así prefirió explicar mediante el término “encantamiento” lo que otros denominaban desencanto y que él mismo definió como “sutil forma de

86 EHI, “Para nada”, *Triunfo* 868 (15-09-1979), p. 48.

87 Pablo Sánchez León propone una interpretación del abstencionismo juvenil como consecuencia de su conciencia política y no como expresión del desinterés por la misma. En las elecciones de 1979 la juventud “no sólo era desde luego el colectivo más orientado a la abstención, sino que la abstención fue entonces entre los jóvenes el destino principal del voto”. SANCHEZ LEON, “Estigma y memoria”, p. 171.

decepción fomentada por la pseudodemocracia que sufrimos”⁸⁸. Se trataba de dar cuenta de una vida cotidiana transformada en pesadilla o en mundo de irrealidades bajo los efectos de un hechizo frente al que las “varitas mágicas” de la droga, la revolución o la espiritualidad resultaban ineficaces. De la misma manera rechazó la instrumentalización de la que era objeto el término “pasotismo” para abogar por una explicación del fenómeno que ahondase en las razones del mismo y no se centrara exclusivamente en la actitud de la indiferencia, sino que tuviera más bien en consideración el componente de búsqueda individual de otros modos de satisfacer necesidades y deseos en un contexto de crisis económica⁸⁹.

La fractura entre juventud y sociedad es una de las constantes que recorre la escritura de estas columnas y que contribuye a dotar de una identidad marginal al “nosotros” ibarsiano. Droga y sexualidad actúan como fuerzas centrípetas de un pensamiento que en su necesidad de ruptura con el imaginario social y la moralidad de la España heredera del franquismo abre caminos de disidencia en prácticas liberadoras y procuradoras de placer que adquieren un valor político en el período transicional. En tanto que elementos definitorios de una juventud que se reconoce en la actitud de rechazo de las relaciones de jerarquía establecidas, el consumo de productos ilícitos y la transgresión de la norma en el ámbito de la sexualidad se convierten en actos de resistencia capaces de crear un *continuum* entre esfera pública y privada, así como en signos de reconocimiento entre disidentes marginados del sistema social. En lo que concierne a la droga, fuente divinizada de placer en la sociedad de los setenta, la alusión a su consumo es frecuente como disfrute, como exaltación, como huida o como trampa. En el legado del valor atribuido a la experiencia dejado por las teorías vanguardistas y la generación *beat*, el discurso del columnista defiende la necesidad de realizar un análisis sobre las drogas como medio de acceso a la información:

88 EHI, “La imposible lucha contra la Norma. Marginación social”. También consideró el desencanto como “sublimación e introyección de la represión”, “El decenio que viene”, *Triunfo* 883 (29-12-1979), p. 40.

89 Sobre las bases en la que se asienta el estereotipo del pasotismo ver Fernán DEL VAL RIPOLLES, “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española”, *Revista de Estudios de Juventud* 95 (2011), pp. 81-82.

porque transmiten informaciones, visiones concretas de lo real; nos aumentan el caudal de datos —casi todos falsos— que tenemos sobre el mundo en que vivimos. Y su uso y consumo está dirigido por la misma trama negra internacional que domina los demás medios de información⁹⁰.

De esta manera busca responsabilizar al sistema social y económico de la vía de escape que suponía el consumo de sustancias químicas al tiempo que minimiza su nocividad al comparar sus efectos con los que pudieran provocar otras fuentes de deformación de la realidad —aunque menos dañinas, ellas—, como cuando considera:

El picotazo de caballo, mucho menos nocivo que el picotazo que nos da cada mañana el periódico liberal, y cada semana la revista de izquierdas de turno, tan europea ella; drogas estas mucho más peligrosas, mucho más deformantes de la realidad y que, desde luego, producen más muertes por infarto con sus continuos temores de golpes galácticos⁹¹.

Queda lejos la deriva de la adicción, amortiguado su potencial destructor por las sensaciones eufóricas y evasivas que podía procurar. Sin duda es su obra poética la que mejor refleja el imaginario químico del escritor, la que alberga la esencia de su proceso adictivo y los enigmas de la relación íntima que mantiene con el mundo de la droga. Germán Labrador Méndez considera la obra de este poeta como relato de la transición *yonqui*, “poesía para iniciados, que puede ser leída como discurso comunitario en el que se establece una historia poética de la adicción a la heroína en España. Y es que el ciclo de escritura de su poesía coincide cronológicamente con el ciclo histórico de la narcosis en la transición”. En ella reencontramos un “nosotros”, ese mismo sujeto plural que atraviesa las columnas de “Cultura a la contra” y que en la obra poética ya entrada en los ochenta representa al colectivo marginado de los heroinómanos⁹².

Entretanto el final de la década está marcada por la denuncia de un sistema represivo y de la utilización que desde el poder se estaba haciendo

90 EHI, “Lobotomía, por favor”.

91 EHI, “Pero, ¿qué es un pasota?”, *Triunfo* 836 (03-02-1979), p. 48.

92 LABRADOR MENDEZ, *Letras arrebatadas*, pags. 361 y 368.

de esta sustancia como instrumento de control social sobre todo a partir de 1978, año en el que se produce la expansión epidémica del consumo de heroína⁹³. Y ello sin olvidar la crítica hacia organizaciones juveniles de la extrema izquierda como la Joven Guardia Roja vinculada al Partido de los Trabajadores de España (PTE), cuya propuesta programática de legalizar las drogas blandas era considerada por el columnista como un intento de recuperación electoral. Su discurso partía de la información e incorporaba asimismo el parámetro socioeconómico a la hora de valorar los estragos causados por el consumo de estas sustancias en las clases populares, no solo en términos de muerte de heroinómanos, sino también de actos delictivos, lo que le permitía insistir en el carácter siniestro de la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social.

Auténtica bestia negra de la población homosexual y transexual desde su aprobación en 1970, este marco legal representaba la estigmatización por el régimen de conductas antisociales y la confirmación de la política regresiva ya aplicada por su predecesora Ley de vagos y maleantes. La ruptura con la moral pública y privada que representaba la libertad del cuerpo enarbolada por estos sujetos marginales mediante el lenguaje gestual o indumentario recibe el impulso del combate político emprendido por distintos movimientos de liberación gay. En el ejercicio de reconocimiento y solidaridad con lo marginal que habita la escritura de “Cultura a la contra”, homosexuales y travestidos constituyen sin duda el frente más claro en el que se concentra la reivindicación estético-política de Haro Ibars. Las columnas dedicadas a las figuras del mariquita o del travestido emergen como armas de combate contra el sexismo social, cuya virulencia se hacía visible en forma de presión policial ejercida mediante controles o redadas, y era confirmada en la impunidad para los autores de ataques organizados por grupúsculos de la extrema derecha. La joven democracia echaba mano de sus propios fantasmas. A la reclusión a la cárcel y el encerramiento en el manicomio que había impuesto la legislación franquista, seguía la

93 Juan Carlos Usó considera que el alarmismo social sobre el consumo de heroína promovido desde medios de comunicación e instituciones públicas tuvo como efecto la promoción de la sustancia y la socialización de su deseo en sectores marginados y excluidos. Usó, *Drogas y cultura*, pp. 315 y ss. Sobre la amplitud de los efectos en toda una generación consultar OBSERVATORIO METROPOLITANO, “Los años del pico. Epílogo para una generación exterminada” en *Madrid: ¿la suma de todos? Globalización, territorio, desigualdad*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2007, pp. 384-389.

condena a vivir en guettos, el temor a la acusación de escándalo público — tipificado como delito— y el miedo a salir a la calle. Haro Ibars testimonió sobre la represión sistemática ejercida desde los aparatos del Estado para controlar el espacio público, violencia ya hoy analizada como uno de los ejes coercitivos del proceso de la transición española⁹⁴. Una calle que es percibida desde los márgenes como espacio mutante en el que emergen modos de vida urbanos que interrogan sobre los usos de la ciudad en el umbral de la década de los ochenta. Una ciudad ocupada y reinventada donde se dirime el conflicto que el individuo mantiene con el poder, lo que la convierte en lugar de resistencias frente a la uniformización y la violencia, pero también en un deseo frustrado, el de hacer de ella el escenario ideal para el conocimiento de la alteridad y el soporte privilegiado del instante lúdico como desencadente del acto creativo.

La calle, entre creación poética y horizonte distópico

La escritura periodística de Haro Ibars en *Triunfo* invita al lector a descubrir un acontecer contracultural que solo puede transcurrir en el espacio urbano, aquel en el que se había ido tejiendo el entramado de itinerarios por los que circulaban las actitudes y las múltiples formas de expresión del *underground* en su versión hispana. En sus columnas Madrid desempeña el papel de un personaje con entidad propia, omnipresente, monstruoso y mutante. En él se dan cita tres elementos indisociables: la experiencia vital del autor en tanto que protagonista de la escena cultural independiente que había comenzado a fraguarse en la capital a principios de los setenta; su personalidad y bagaje literarios, que le hacían conocedor de los hallazgos de los movimientos de vanguardia que habían proclamado la exploración de lo banal y la intervención en la ciudad como actos de un proyecto global de desacralización del arte; y la reflexión sobre la dimensión política de un espacio público expuesto a las

94 El terrorismo y la guerra sucia serían los otros dos. Mariano SANCHEZ SOLER, *La Transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Barcelona, Península, 2010, p. 20. Una reciente e inestimable contribución al estudio de las minorías sexuales en este período desde la perspectiva de los estudios culturales en Brice CHAMOULEAU, *Genre et Classe: Poétiques gay dans l'espace public de l'Espagne postfranquiste (1970-1988)*, Tesis doctoral, Burdeos, Universidad Bordeaux-Montaigne, 2014.

transformaciones sociales y urbanísticas del período transicional. Esta triple conjunción genera una lectura polisémica.

En primer lugar, “Cultura a la contra” es mirar la ciudad desde dentro en una constante búsqueda de espacios de habitabilidad y de situaciones propicias a la diversión y al acto creativo, una misión que recuerda el último proyecto revolucionario de cambiar el mundo a partir de una transformación de sus lugares. Como proponía el urbanismo unitario de la Internacional Situacionista “se trataba de construir atmósferas, ambientes y ciudades que pusiesen en movimiento el juego virtuoso de la revolución permanente en la vida cotidiana”⁹⁵. En la medida en que esos lugares albergan nuevos usos adaptados a prácticas que pretenden escapar a las reglas del sistema, esta mirada debe captar el movimiento y observar la evolución que la ciudad experimenta. Por ello, el segundo significado que podemos leer en estas columnas adquiere la forma de un pulso, el que el autor mantiene con el imaginario urbano de un período que toca a su fin, el que había transcurrido desde el inicio de la década de los setenta y que se había caracterizado por la ocupación espontánea de la calle por parte de jóvenes inconformistas entre los que él mismo se contaba. Eran ellos quienes habían improvisado tiempos y espacios de encuentro dedicados al ocio a través de los cuales la ciudad educada en los principios del nacionalcatolicismo se había hecho permeable a los signos de la ruptura estética y a los estilos de vida surgidos al calor de la contracultura. Desde su juventud Haro Ibars disponía del mapa alternativo de la capital que se había ido diseñando gracias a la creación de circuitos que conectaban puestos en el Rastro con bares, cafés o librerías de los barrios de Malasaña, Chueca o Lavapiés, locales todos ellos que actuaban como puntos de sociabilidad y de experimentación artística. Simultáneamente su temprano periodismo había dado cuenta de esa nueva red de relaciones en las que transitaba la emergente sensibilidad creativa que había encontrado en la música rock, los cómics y fanzines, en la fotografía o en la poesía, soportes alternativos de comunicación generacional. Del conocimiento de este Madrid deriva el tercer sentido de “Cultura a la contra”, pues analizada en su propia temporalidad que se extiende de noviembre de 1978 a enero de 1980, esta

⁹⁵ Leonardo LIPPOLIS, *Viaje al final de la ciudad. La metrópolis y las artes en el otoño posmoderno (1972-2011)*, Madrid, Enclave de Libros, 2015, p. 140.

columna es también la crónica callejera de una anunciada desilusión política como reacción a la práctica de poder de la izquierda parlamentaria y pactista tras su llegada al ayuntamiento de Madrid. Coincidiendo con la celebración de las elecciones municipales de abril de 1979, el sentimiento de pérdida de esperanza se acentúa hasta confirmar el fracaso de una concepción de la ciudad como lugar de transformación de la vida cotidiana y laboratorio de nuevas formas de habitar el espacio urbano. Frente al deseo de una ciudad lúdica y espontánea asociada a la diversión, a la magia y al encanto de la noche se impone un Madrid que adolece de “estreñimiento moral-cultural”, deshumanizado, preso de incomunicación y sometido a la vigilancia.

En esos meses que separan los prolegómenos de la aprobación de la Constitución de 1978 del estreno de la práctica política socialista salida de los primeros comicios municipales de la democracia, la escritura de Haro Ibars se decanta en un relato impregnado de decepción que pone rostro a la crisis económica a través de la experiencia vital de los hijos del asfalto. El primero de diciembre de 1979 iniciaba una columna titulada “Muerte metereológica de una ilusión” aludiendo a una de sus primeras entregas que había sido publicada en noviembre del año anterior con el título “El mercadillo”. El objetivo no era otro que proponer al lector una retrospectiva crítica de la evolución y los usos del espacio urbano madrileño. Focalizada en los arrabales de una cultura en crisis, esa visión había rescatado en un primer tiempo las formas subrepticias que adquiriría la creatividad artesanal de individuos atrapados en las redes de un sistema ya industrializado, tenderetes de mercaderes que eran presentados como reductos de lo que en los primeros setenta había sido la ocupación espontánea del espacio de la ciudad. Calles y pasillos del Metro dejaban de ser simples y grises lugares de tránsito para devenir zonas de intercambio habitadas por la palabra y la música, a modo de zoco oriental, haciendo posible albergar la esperanza de transformar una urbe deshumanizada en marco de encuentro popular y ciudadano. Cabía entonces pensar que en esa suerte de intersticios podían generarse alternativas al orden de una ciudad sometida a las leyes del capital. La ilusión iba a durar poco y entretanto ese Madrid, “templo de un Dios represivo y ciego que a todos aplasta por igual” fue confirmando su desmesurada transformación hasta erigirse en escenario de violencia y

ente productor de guettos⁹⁶. En los últimos días de 1979, Haro Ibars anunciaba la muerte del mercado madrileño, santuario de la cultura *underground*, en un ambiente de retroceso del ejercicio de libertades cuya responsabilidad era atribuida a las instituciones municipales y al celo de una creciente presencia policial. Con esa prueba del “complot contra la vida” tramado desde el poder se ponía fin a la posibilidad de hacer ciudad a partir del deseo de transformación de lo cotidiano que habían compartido las subculturas minoritarias de su generación: vivir colectivamente o experimentar comportamientos alternativos, invenciones tras las que se encontraba el intento de socavar los fundamentos económicos y morales de la sociedad posfranquista.

La politización de las prácticas cotidianas no solo se hace visible en la perspectiva temporal que ofrece la mirada del poeta, sino también en el desplazamiento espacial que esta conlleva. Los lectores de “Cultura a la contra” descubren en la pluma de Haro Ibars un elogio sobre el funcionamiento cívico de los barrios y su potencial capacidad de reconfigurar las relaciones sociales de la ciudad. Considerado como “unidad de convivencia” y “el equivalente más cercano que tenemos de la polis griega”, el barrio es reivindicado como espacio autosuficiente por su capacidad de crear un entramado de relaciones sociales y de generar un lenguaje propio⁹⁷. Chamberí, Lavapiés, Usera, Salamanca, Vallecas e incluso el cinturón de ciudades dormitorio como Parla, Getafe o Móstoles conformado en el proceso de creación del área metropolitana, adquieren en su interpretación una entidad propia que los opone a la borrosa categoría de ciudad, monstruo anunciador de un horizonte distópico en el que reina la incomunicación y donde se impone una lógica segregativa del espacio. La singularidad y el carácter autónomo que la columna acuerda a estos barrios y periferias urbanas los convierte en una suerte de reductos de humanidad en una visión que consigue transcender la clásica dicotomía centro-periferia en la que se había inscrito el caótico desarrollo urbano de la capital. Este desplazamiento no era casual en quien había recorrido el Madrid *underground* en la experimentación de otro trazado de la ciudad. La trama de circuitos contraculturales había contribuido a su

96 EHI, “El mercadillo”, *Triunfo* 824 (11-11-1978), p. 82 y “Muerte meteorológica de una ilusión”, *Triunfo* 879 (01-12-1979), p. 58.

97 EHI, “Barrios y ciudad”, *Triunfo* 860 (21-07-1979), p. 48.

manera a la ruptura de las fronteras entre el centro y el ámbito periférico al proponer un “nuevo mapa de relaciones [que] ubicó el centro como capital y punto de encuentro de un entramado de relaciones transversales e integradas que sobrevolaban el sistema de relaciones barriales, reconfigurándolo por medio de un uso de la ciudad, que podríamos llamar, por primera vez en términos sociales, de orden metropolitano”⁹⁸.

A través de la dialéctica barrio-ciudad Haro Ibars introduce el factor urbano como rasgo definitorio en la construcción identitaria de Madrid, una ciudad que pese a su capitalidad seguía asociada a la noción de pueblo. Y es que la concepción espacial resultaba indisociable de una evolución de la sociedad caracterizada por la afluencia de población procedente de los pueblos circundantes y de otras regiones del mapa peninsular que hacían de ella una ciudad de llegada, abierta, sin espacio propio ni límites territoriales naturales. El columnista emprendía el camino inverso alejándose del epicentro urbano para hacerse eco de la solidaridad presente en el movimiento ciudadano que se había articulado en torno a asociaciones vecinales y colectivos de barrio tan activos a lo largo de la década y cuya acción, que también pasaba por ocupar la calle, estaba siendo decisiva en la renovación urbana de las antiguas barriadas de autoconstrucción de la periferia madrileña. Los resultados electorales de abril y el acuerdo del entonces ministro de Obras Públicas y Urbanismo, Joaquín Garrigues Walker, para llevar a cabo el Programa de Remodelación de Barrios, marcaron el inicio del declive de la influencia de esta movilización social urbana de carácter asociativo y amplia base popular⁹⁹.

En lo sucesivo la voluntad política será determinante a la hora de remodelar el espacio urbano sin olvidar la importancia institucional que adquirió la necesidad de crear una imagen de la ciudad acorde a su funcionalidad como capital del Estado. El proceso modernizador

98 Pablo CARMONA PASCUAL, “Apuntes del subsuelo: contracultura, punk y hip hop en la construcción del Madrid contemporáneo”, en OBSERVATORIO METROPOLITANO, *Madrid: ¿la suma de todos?*, p. 476.

99 Manuel VALENZUELA RUBIO, “Los grandes cambios sociales en Madrid, de la posguerra al siglo XXI: inmigración y vivienda”, en *Sociedad y espacio urbano de Madrid en el siglo XX*, Madrid, Museo de Historia de Madrid, 2010, p. 72 y Manuel CASTELLS, “Productores de ciudad: el movimiento ciudadano de Madrid” en Vicente PEREZ QUINTANA y Pablo SANCHEZ LEON (eds.), *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid 1968-2008*, Madrid, Catarata, 2008, pp. 21-32.

impulsado por la acción municipal de la primera alcaldía socialista, con Tierno Galván a la cabeza, fue acompañado de una política cultural que encontró uno de sus más firmes pilares en la singularidad de los movimientos contraculturales que se habían sucedido en la capital desde hacía una década, esto es, la reivindicación del espacio urbano y su ocupación por la vía del contenido artístico. “La Movida” en su etapa más mediática, la que arrancó en los primeros ochenta, fue tributaria de las dinámicas que atravesaron el *underground* madrileño y supuso la confirmación del proceso de revelación identitaria que este había iniciado. Conforme avanzaba la década, el impulso vital y el potencial creativo de las subculturas juveniles fueron perdiendo buenas dosis de contestación al tiempo que se convertían en referentes de la imagen oficial de la ciudad, en la nueva marca con la que la cultura española será reconocida más allá de las fronteras nacionales. Para entonces la primera escena contracultural madrileña había iniciado su propia metamorfosis inducida por el aumento del consumo de drogas entre sus actores. En ese proceso de cambio el territorio de la marginación social se ensanchaba, pues al desencanto hacia la realidad política y a las consecuencias de la crisis económica se añadían los efectos de la heroína, un repliegue hacia lo privado para unos y una radicalización del rechazo para otros, comportamientos que, en definitiva, sentenciaban la fractura entre la sociedad transicional y buena parte de sus jóvenes.

Desde su primera entrega de “Cultura a la contra” Haro Ibars se había esforzado en contar situaciones callejeras que permitían liberar la actividad creativa de constricciones socioculturales mediante la celebración de actos estéticos encaminados a transformar la realidad y subvertir el control social. Reflejo de los distintos estados de ánimo del poeta, la columna se hacía eco del resurgir de una poesía en movimiento que debía trascender el universo de la palabra para alojarse en los gestos y saltar del poemario a la calle, a bares y librerías, pero también a las ondas radiofónicas o a las pantallas de televisión donde comenzaban a difundirse las novedades en materia de creación musical. Dibujantes de cómic, cantantes de rock o de *punk*, locutores de radio o paseantes nocturnos de la ciudad, poetas todos ellos en definitiva, contribuían a crear lenguajes nuevos y a aportar otros medios con los que intentar escapar de una realidad vivida como muerte cotidiana. La reivindicación de la expresión poética había sido el objeto de una de sus primeras

columnas y se mantuvo presente, aunque cada vez más ensombrecida, a lo largo de una escritura en alerta, que transcribe la percepción del presente más inmediato y permanece atenta a los cambios de una época que se pierde en su propia aceleración.

Mientras la calle es reivindicada como órgano de creación, la noche adviene el marco privilegiado desde el que buscar gestos poéticos y elogiar la rareza de dandys y poetas, noctámbulos que se pasean por su columna destilando extravagancia e individualidad. Son seres portadores de una estética propia que personifican la diferencia y sobreviven en un universo que se muestra progresivamente más hostil por deshumanizado y represor. Concebidos como espacio de juego y diversión, los espacios nocturnos son los primeros anunciadores de la transformación social de la ciudad. Desde ellos Haro Ibars toma la temperatura de las fiebres contraculturales, se hace eco de la llegada de la *nueva ola* o de la emergencia de la estética *punk*, mutaciones en la escena sociocultural que ocupan la noche y tienen como telón de fondo permanente la presencia policial y las agresiones de la extrema derecha. Por ello, a lo largo de 1979 junto a la denuncia del creciente control institucional al que hace responsable de la pérdida progresiva de la calle como lugar de sociabilidad y de encuentro, el columnista familiariza al lector con la expresión del miedo. En este sentido la apropiación ibarsiana de la metáfora de la ratonera como representación de una metrópoli sin salidas es reveladora de la relación ambivalente que establece con la ciudad y que oscila entre el deseo de ocuparla como espacio creativo y la urgencia de escapar del infierno diario que representa.

Entre las columnas más cautivadoras que integran “Cultura a la contra” destaca una poética descripción del Metro madrileño que en el imaginario del autor aparece asociado a la llegada del otoño y a la tragedia del hombre moderno. La crónica es un viaje a la banalidad de la vida cotidiana, un recorrido por sus frustraciones y sus vacíos en un período del año en el que todo parece recomenzar tras la ficticia tregua estival. El poeta, que comienza rememorando el ambiente de los días de vuelta al colegio, se hace testigo de la erosión del carácter de la identidad urbana y asume su condición de habitante de las alcantarillas, referencia metafórica del universo *underground* y expresión de la realidad en la que los ciudadanos subsumidos en el anonimato se introducen cada mañana: “es todo el mundo subterráneo el que se abre, volvemos a ser ratas, y nos

sumergimos en los olores del Metro, que es como una cloaca tierna y acogedora”¹⁰⁰.

Sin embargo, junto a esta visión desilusionada coexiste otra de contenido político más explícito que lleva aparejada una encarnación diferente de las ratas en los grupos de “niños nazis”, “alevines de asesinos”, “fachas” que pretenden transformar la ciudad en una nueva “zona nacional”¹⁰¹. Las referencias al fascismo a través de la imagen de la ciudad ocupada, de la alusión ucrónica a un Cuarto Reich o de la presencia del terror en la calle alimentan ese discurso de denuncia al que hacíamos mención y que abarca tanto la impunidad de la violencia extremista como el incremento de efectivos policiales en un período en el que la extensión de la droga en los ambientes nocturnos madrileños comienza a ser asociada al aumento de la inseguridad y de la delincuencia¹⁰². Frente a esta asimilación, Haro Ibars propone redefinir los contornos de la amenaza urbana que impera en la noche, ese “tiempo de monstruos, de terror y de misterio” tan recreado en su imaginación, lejos de las huellas de la heroína. El peligro es vehiculado por esas otras ratas que crean una obsesión por la seguridad, reprimen e instauran un estado de ocupación. Concluyendo una de sus columnas el escritor insiste en esta idea a la vez que refiere la doble encarnación del roedor en la sociedad transicional:

Las películas de ciencia-ficción nos hablan con horror de una inminente rebelión de esos roedores, habitantes de las alcantarillas, que tanto miedo y asco dan. A mí las ratas “underground” no me preocupan tanto. Me dan mucho más miedo —y asco también, por supuesto— las que andan en dos pies, van en cochecitos blancos, se pavonean alegremente por encima del asfalto, no por debajo, y nos agreden. La rebelión de las ratas empezó hace mucho tiempo, hace miles de años, y ellas la ganaron. O tal vez no sean ratas, sino extraterrestres, quienes nos dominan. Da igual la nomenclatura: el caso es que estamos ocupados. Hasta

100 EHI, “Bajar al Metro”, *Triunfo* 870 (29-09-1979), p. 50.

101 EHI, “Contra todo”, *Triunfo* 871 (06-10-1979), p. 50.

102 A partir de 1976 se observa un alza en el número de detenciones que alcanzó su punto álgido en 1980. En una mayoría de casos se trataba de jóvenes parados cuya detención era debida a presuntos delitos contra la propiedad. Como consecuencia de ello entre 1979 y 1981 la población reclusa creció en más de un 50 por ciento. USO, *Drogas y cultura*, p. 321.

que estallen las centrales nucleares y muramos todos. Pero no como ratas, sino por su causa¹⁰³.

El universo ficcional de Haro Ibars anclaba Madrid en el horizonte de la distopía urbana contemporánea. Desolación, destrucción y muerte eran los únicos horizontes que podía ofrecer un lugar que se había hecho insoportable por la bestialidad de sus habitantes, la opresión de los dispositivos de control y la extensión del conflicto social. En el otoño de 1979 sentenciaba el final de una época con un dolido “El barrio de Malasaña se hunde” y atribuía la responsabilidad de tal hundimiento a esas ratas de la “zona nacional” que aspiraban a extender su territorio conquistando barrios en una dinámica que califica de guerra de guerrillas¹⁰⁴. La columna llevaba como título “Contra todo” y en ella el grito contra la vida invivible de Haro Ibars reclamaba la posibilidad de escapar de la ciudad y se ahogaba en la provocación al reclamar lugares adonde huir: otro planeta, un campo de concentración, el psiquiátrico. Lo desconocido, la muerte o la pérdida de la conciencia, todo mejor que esa encarnación de la nada en la que se había convertido el día a día.

Temor ante el avance de la ultraderecha e inadaptación social acompañan las últimas crónicas de esta columna. En el tránsito hacia los ochenta el escepticismo ante el proceso político se apodera de la pluma de Haro Ibars para anunciar la llegada de tiempos difíciles. Consumado el desencuentro con la izquierda progresista y de vuelta del torbellino de las experiencias contraculturales, la aspiración a transformar la sociedad le hace replegarse en lo esencial. Como quien busca entre los restos de un naufragio los rastros testimoniales de lo que un día fue o pudo llegar a ser, la escritura de “Cultura a la contra” bucea entre las aguas agitadas del presente en un intento de rescatar aquello susceptible de engendrar nuevos posibles. Con el ademán arrojado del superviviente se aferra a la música rock, al hedonismo a ultranza y a un espíritu de rebelión que por primera vez traduce en militancia política, un nuevo terreno con lenguaje

103 EHI, “Ratas”, *Triunfo* 850 (12-05-1979), p. 58. Es probable que Haro Ibars, amante del cómic, se inspirara en la historia *Ratas* del gallego Xaquín MARIN (Madrid, Tres Catorce Diecisiete, 1977) en la que recrea el universo oculto de las alcantarillas ante el control planetario de las máquinas.

104 EHI, “Contra todo”, *Triunfo* 871 (06-10-1979), p. 50.

propio donde comenzaba a jugarse para él la partida de la contemporaneidad. Como siempre sin tapujos vaticina:

Pues bien: lo veo mal el decenio que viene. Me temo que vamos a tener que volver a la militancia, a la lucha contra un estado de cosas que se está encabronando cada vez más. A preparar la guerra. (...) ahora se va a volver a hablar de la lucha, de las barricadas (...) y la revolución, esa siempre por hacer, y la vida siempre por cambiar, y el aburrimiento de una España que volverá a parecerse a un pesadísimo poema de Machado¹⁰⁵.

La lucha se introduce en el universo discursivo de Haro Ibars casi a pesar de él mismo, que desea permanecer fiel a su rechazo visceral a todo tipo de acción. Lucha política que toma el relevo de la batalla cotidiana contra el aburrimiento, esa bestia negra que acechaba sin cesar a la ciudad y a la vida, y que “Cultura a la contra” había intentado combatir desde su primera entrega. Por eso el columnista deja al lector escuchar los ecos de utopías revolucionarias que acompañan la sombra alargada de un pasado ineluctable, mientras el presente se tiñe de una estéril continuidad que aniquila toda forma nueva de pensamiento. Quedarán los imaginarios. El que se recrea en formas de dominación para perpetuar el poder y el otro, el suyo, el del reino de la omnipotencia del deseo.

105 EHI, “El decenio que viene”, *Triunfo* 883 (29-12-1979), p. 40.

FILIACIONES

Producción de Eduardo HARO IBARS

en la revista *Tiempo de Historia* (1975-1981)

*Somnia, terrores mágicos, miracula, sagas,
Nocturnos lémures, portentaque*

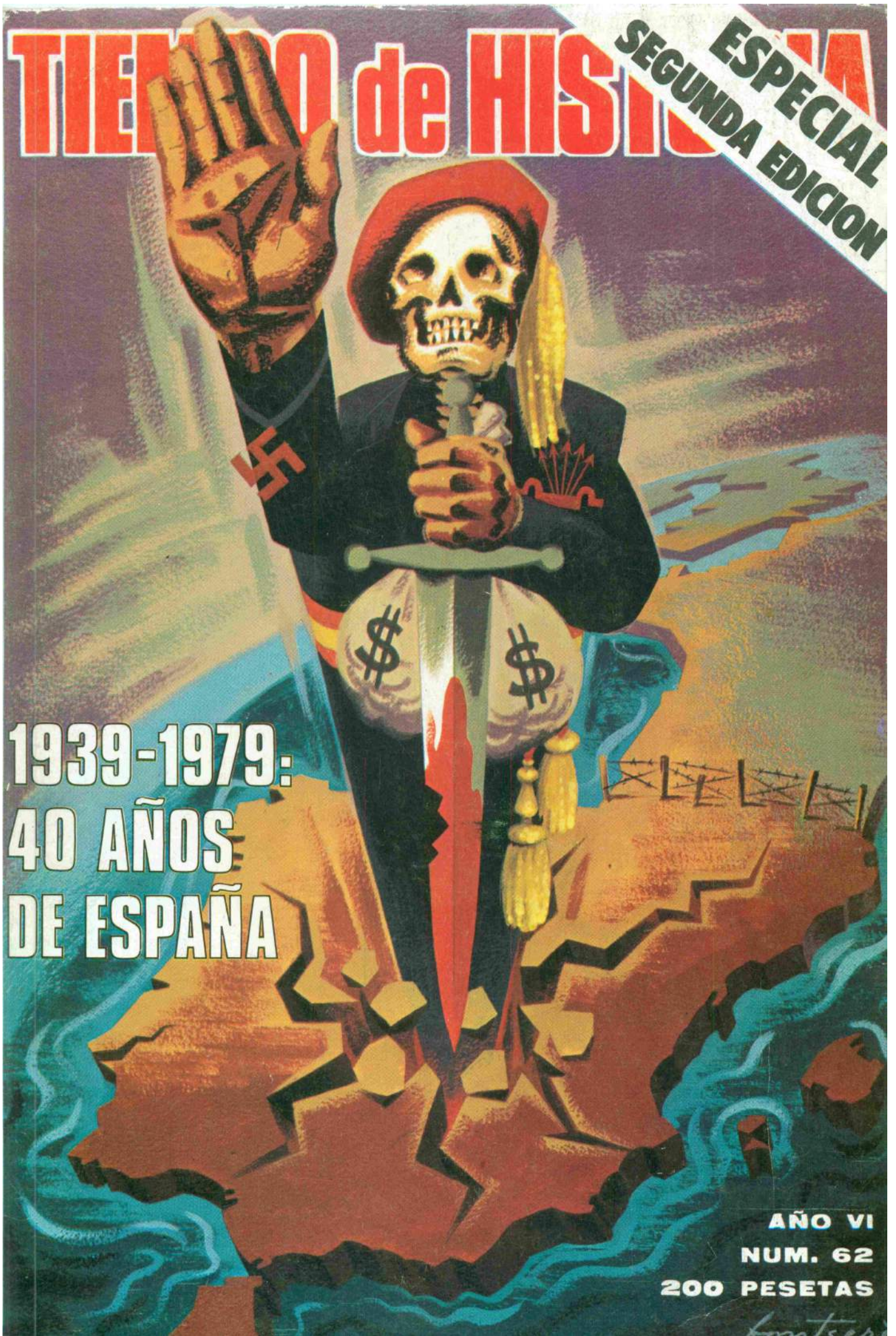
Horacio... revisitado por Matthew Gregory Lewis

TIEMPO de HISTORIA

ESPECIAL
SEGUNDA EDICION

1939-1979:
40 AÑOS
DE ESPAÑA

AÑO VI
NUM. 62
200 PESETAS



DE LO SUBLIME

Persistencia de un mito: Drácula, príncipe de las tinieblas

El Conde Drácula, Príncipe de Las Tinieblas —título que pertenecía al Diablo hasta que el director inglés Terence Fisher se lo adjudicó a su héroe en una de las producciones de “Hammer Films”— es un mito romántico, tal vez el último. Nacido literariamente en 1897, de la pluma de Bram Stoker, ha llevado desde entonces una existencia agitada: ha concurrido los teatros y los cines, ha entrado en galerías de arte surrealistas, e incluso, ha tenido su lugar preferente en conciertos de “rock”. Gracias a la magia de los medios de comunicación de masas se ha convertido en el símbolo universal de todo lo perverso y en el arquetipo del vampiro. Ha dejado de ser un personaje de ficción, una fantasía hecha de sombras y palabras, para convertirse en parte integrante de nuestras vidas. Ahora, hace muy poco, ha vuelto a aparecer entre nosotros en teatro, encarnado por José Luis Pellicena. La adaptación que aquí se nos ofrece es fiel a la que se estrenó en 1927 en Broadway: una adaptación condensada de la novela, de la que eran autores Hamilton Deane y John L. Balder, y que interpretaba Bela Lugosi. Tal versión no recrea el ambiente entre gótico y moderno de Stoker, sino que se sitúa en un ambiente más moderno, y refleja las angustias y la crisis de una sociedad que va perdiendo poco a poco la razón; no en vano transcurre la mayor parte de la acción en un manicomio; no en vano son la Locura y la Muerte sus protagonistas, la Locura y La Muerte, que acompañan siempre a la sugestiva imagen del Vampiro.

El vampiro, su clase y condición

La palabra castellana vampiro, se deriva del húngaro *upir*, y este vocablo viene a la vez de una lejana raíz persa o turania. Designa a un tipo especial de hechicero que sobrevive a la tumba —su morada—, y que infesta desde ella la sociedad de los vivos, sobre la sangre de sus parientes y amigos, difunde la Peste —la temida Peste del Medievo, bajo cuyo nombre tan mágico y temible como el del vampiro se agrupan diversas enfermedades, entonces mortales— y, en general, molesta y destruye el orden establecido en el mundo. Es difícil trazar su historia —su leyenda, si así lo prefieren los escépticos—, pues se trata de un personaje común a todas las civilizaciones, presente entre nosotros desde la prehistoria bajo distintos nombres, formas y avatares. Representa a la muerte —o al muerto, que es imagen de la Muerte—, que viene a reclamar su presa, a arrastrar a los vivientes a sus dominios oscuros. Existió en China, en la India, en la América precolombina; incluso he podido encontrar trazas de estos seres en Filipinas: un pueblo entero de vampiros que allí llaman “berbalang”, y que están dotados de características muy especiales.

En cuanto al vampiro nuestro, al vampiro europeo tal como lo ha popularizado la literatura de terror, viene de Turquía: lo traen los turcos que invadieron la Europa Central, y su sombra se esparce por Hungría, Bulgaria, Albania, toda la región balcánica y Grecia. Concretamente, es en la neblinosa región de la Transilvania donde el vampiro tiene su morada. Se le llama *brukolak*, en Grecia; *vurdalak*, en la Serbia —un vampiro éste, muy especial, que sólo ataca a sus familiares y amigos—; *nosferat*, en ciertas regiones de Alemania... En España no hubo vampiros, porque tampoco hubo turcos; eso sí, ha habido brujas que chupan la sangre de los niños —la extraen, preferentemente, de las ingles, lo que tiene unas evidentes connotaciones sexuales—, y el famoso “sacamantecas” ya muy posterior, con el que las madres meten miedo a sus hijos: personaje este corruptor de infantes, a quienes secuestra para sacarles sangre, grasa o semen. Pero los no-muertos —según la fórmula de Stoker— como tales, sólo se manifiestan entre nosotros en su condición de almas en pena, solicitando misas en vez de sangre. Los árabes nos trajeron sus *gûls*, que no son verdaderos vampiros, aunque se alimenten de sangre y carne humana y habiten cementerios y ruinas; celtas y romanos dieron pie a la leyenda del hombre lobo, que aún infesta los bosques de Galicia, y las pocas brujas que hemos

tenido —en España se quemaron muy pocas; la Inquisición vio una fuente de ingresos más saneada en los procesos contra herejes, moriscos y judaizantes— nos vienen directamente de la Antigüedad pagana o de ciertos cultos matriarcales del País Vasco.

La plaga del vampirismo en Europa se extiende desde finales del siglo XV hasta las postrimerías del XVIII. Y es una plaga importante: tanto, que el ilustrado abate Calmet hace un informe sobre ellos, y que el mismo Voltaire tiene que escribir que el vampiro es aquel que se sienta en los tronos y ocupa sillas arzobispales, y no un muerto sediento de sangre en su tumba.

Todo un folklore mágico se ha establecido en torno a estos habitantes de la huesa. Para protegerse contra ellos, son necesarios amuletos muy especiales: en algunos lugares, lo indicado es el perfume del ajo; en otros, las rosas salvajes; siempre la cruz, pues el vampiro es musulmán de origen, aunque luego esto se racionalice más y se haga de él un cuerpo poseído por el Malo. Para acabar con él hay muchos métodos, popularizados muchos de ellos por el cine: atravesar su cuerpo con una estaca de madera, cortarle la cabeza, e incluso —en el caso del vampiro recalcitrante, que vuelve a pesar de los severos tratamientos antes indicados— quemar su cuerpo, para que el Espíritu que lo habita no tenga donde aposentarse. El vampirismo es algo contagioso, como una enfermedad venérea: quien sufre los ataques de uno de estos monstruos sigue su sino fatal, y está condenado a levantarse por las noches para tomar de otros el líquido vital y continuar propagando la enfermedad de la vida tras la muerte.

Nuestro vampiro turco-europeo es la encarnación ya refinada, pasada por una serie compleja de ciclos folklóricos, de una serie de ideas mítico-referenciales: ante todo es el Muerto que regresa, el ser humano convertido en Otro, enajenado, y a quien incluso sus más próximos parientes temen, como a esa otra figura o sema mítico que es el Loco. De sus características sexuales resulta casi innecesario hablar, por lo obvias: es el que pervierte. Llama a sus víctimas con voz suave, durante la noche; a veces es el marido fallecido, que regresa de la tumba para acostarse con su mujer; otras, es un amigo muy querido cuyo fallecimiento se ignora, el que penetra al amparo de la sombra en un hogar, y allí seduce a todos sus habitantes. Viene siempre de noche y fascina a quien le acoge. Recoge la sangre, ese líquido mágico por excelencia, donde —desde los evangelios lo saben los cristianos— reside lo mítico. No es, como han interpretado últimamente

aficionados a la sociología que se basa tan sólo en la figura novelesca del Conde Drácula, un ser perteneciente a la clase más elevada, dedicado a chupar la sangre del pueblo; por el contrario, se trata casi siempre de alguien que nos es muy cercano, de un compañero o de un pariente, convertido en otra cosa al traspasar el umbral oscuro e impreciso que separa a los vivos de los muertos. La muerte, la locura y el sexo se encarnan en su figura tenebrosa, a la vez atractiva y repugnante como un sueño infantil. Se trata de un personaje tan rico en símbolos y en sugerencias como el de Edipo; y es extraño que un detective imaginativo como Freud no lo haya estudiado; el complejo de vampiro/vampirizado —ambos extremos van siempre juntos, como en el sadomasoquismo— está presente en todos los humanos. O, al menos, tan presente como el famoso complejo de Edipo.

Algunos vampiros históricos

El Vampiro no está sólo presente en el folklore, en la leyenda y en la literatura, sino que vive también en las páginas de la Historia. No es ya el muerto que anda, el no-muerto; pero sí el ser que encarna, con la ecuación utilizada antes, la muerte, la locura y el sexo, todo en la misma persona. Héroe cuyas vidas legendarias han sido tomadas después por románticos y decadentistas para encarnar sus sueños, pero que tuvieron una existencia real y una personalidad fijada en libros y documentos de su época.

El primero de ellos, por orden de antigüedad y tal vez de atrocidad, es Gilles de Laval, señor de Rais y Mariscal de Francia. Dicho caballero de humor melancólico vivió a principios del siglo XV; de hecho, nació con el siglo, en el año 1400. Fue compañero y amigo de Juana de Arco, luchó junto a ella, junto a la bruja cuya secreta historia nos revela el escritor americano Philip J. Farme en *La imagen de la bestia*, y se retiró pronto a su castillo del sur. Joris Karl Huysmans nos lo presenta en su decadente novela *Là-Bas*, como a un hombre del Renacimiento que hubiera nacido antes de tiempo: amante de la música, de los raros tapices moriscos y de las bellas artes, dispendió su cuantioso caudal en fiestas y fastos excesivos. Acosado por la pobreza, la pederastia y el “spleen”, este dandy condenado a vivir en una época que desconocía el dandysmo pensó, para seguir viviendo de acuerdo con sus apetencias hacer un pacto con Satanás. Y Satanás se

encarnó en él, y el Negador le habitó: sacrificó a más de trescientos niños y muchachos —él confiesa más de mil, pero a mí me parece que el arrepentimiento le hizo exagerar— en ceremonias ofrecidas al Diablo. Y unía el ritual a la satisfacción de sus extraños deseos: hacia apresar a los jóvenes por sus secuaces, que los ponían en el tormento. Cuando estaban ya a punto de expirar, aparecía él como salvador y les mandaba suspender la ejecución. Los niños entonces, agradecidos, se prestaban a sus caricias y se las devolvían de buen grado. Y entonces, en el momento del goce supremo, Gilles de Rais los estrangulaba. Le complacía, según cuenta él mismo en su proceso, abrir en canal a sus víctimas y revolcarse entre sus intestinos aún calientes. Tan extraño caballero fue ejecutado en 1440, tras haberse confesado de sus pecados y mostrado el mayor arrepentimiento por ellos.

Una figura que puede considerarse, si la comparamos con el personaje anterior, un modelo de virtudes y de bondad, es la del auténtico Drácula, que luego sirvió de novela para el personaje de Stoker. Se llamaba Vlad Tepes, el Empalador, alias Drácula o Draculea, lo que significa en rumano “el hijo del Dragón”. Tal sobrenombre se debe a su padre, Vlad Dracul, el Dragón, llamado así, bien por su ferocidad, bien por ser caballero de la orden del Dragón. Drácula fue príncipe de Transilvania, señor de Valaquia, territorio primero húngaro, rumano en la actualidad; luchó contra los turcos y contra otros señores cristianos vecinos, y manifestó siempre una enorme crueldad, tanto en la guerra como en tiempo de paz. En realidad, no fue más terrible que otros príncipes de su tiempo y de su región, más asiáticos que europeos. Se cuentan de él anécdotas curiosas: como que le gustaba comer en una explanada rodeado de los cadáveres de sus enemigos empalados, porque el olor de la sangre y de los intestinos desparramados le abría el apetito. O este encantador detalle de humor negro: una vez que ciertos embajadores turcos se negaron a destocarse ante él, Drácula mandó que les clavaran los turbantes a las cabezas, cuidando de que los clavos fueran muy cortos para que no muriesen enseguida y alargar su sufrimiento. Al igual que su contemporáneo, el Rey Pedro de Castilla, Drácula tenía fama de cruel, pero también de justiciero; son términos ambos que suelen aplicarse conjuntamente a quienes detentan el poder absoluto, ya que suelen aplicar con rigor a los demás las reglas de justicia que ellos se abstienen de cumplir.

El tercer y último personaje de esta galería de retratos es la condesa Erzeberth Bathory, de nacionalidad húngara y que vivió en el siglo XVII, una época relativamente cercana a nosotros: famosa en su tiempo por su belleza, acostumbraba preservarla con un raro cosmético: sangre de doncellas. Disponía de un artilugio especial, una suerte de ducha similar a la que se utilizaba en las iniciaciones al dios Mithra, en tiempos de la decadencia romana; solo que en éstas, el neófito era bañado en sangre de toro, mientras que en el caso de la condesa, la víctima del sacrificio era una muchacha, o varias. Así murieron unas cuatrocientas, hasta que el príncipe Esteban Bathory se vio obligado a encerrar a su hermana a perpetuidad, sin que se tengan noticias de que diese ninguna muestra de arrepentimiento. Poca huella ha quedado de su existencia en la literatura, aunque es posible —solo es una conjetura— que el personaje de “Carmilla”, de Sheridan le Fanu, tuviese algo que ver con este personaje.

Drácula en la literatura

El folklore se introduce siempre en la literatura, de una u otra forma: entra por las puertas del relato popular y penetra en las canciones, en el teatro, en la novela y, por último, en esa nueva forma de narrativa literaria que es el cine. Y el vampiro, personaje folklórico por excelencia, pasa por un camino más extraño: de la superstición y el folklore pasa a los gabinetes de los médicos y los sabios y, de ahí, a la literatura culta. Es un poco exagerado remontar su existencia literaria a la novela romana, al “Satiricón” o al “Asno de Oro”: se habla allí de brujas y de hombres-lobos, de transformaciones y de magia, pero nunca de vampiros. Podemos pensar, en el caso de la Lamia, recogido en la *Vida de Apolonio de Tiana*, pero la Lamia no es propiamente un vampiro: se trata de un ser por completo sobrenatural, que nunca ha sido humano, y que adopta la forma de joven atractiva para devorar a sus pretendientes: es algo muy parecido al gúl de las leyendas árabes. Pero el vampiro es, en literatura, un hijo del romanticismo. Surge de la epidemia vampírica que preocupó a toda Europa a finales del siglo XVII, e incluso avanzado ya el XVIII: en Grecia y en Europa Central, los cadáveres aparecían abandonar cada noche sus tumbas en tropel, y dedicarse a recorrer pueblos y aldeas sembrando el terror. Catalina de Rusia llegó incluso a enviar un equipo de estudiosos, encabezados por

su propio médico, para que estudiase los fenómenos de vampirismo en Hungría, Bulgaria y otros lugares.

Por otra parte, el vampiro es un personaje cien por cien romántico: su vida en la muerte, o en aquellos lugares donde la muerte tiene su cobijo — castillos en ruinas, antiguos cementerios, yermos tormentosos, tan del gusto de los románticos—, y esa relación entre el amor, la pasión y la muerte; esa idea de que cada hombre ha de matar fatalmente lo que ama — y algunos, gracias a ello, sobreviven—, todo ese carácter sombrío lo tiene todo para satisfacer el genio oscuro del Romanticismo. Y es el padre Goethe quien se inventa al vampiro: aprovechándose de la anécdota citada en la vida de Apolonio —un discípulo del mago se enamora de una joven; en la ceremonia de los esponsales, Apolonio la descubre como horrible lamia preparada para devorar el corazón y la sangre de su amante—, escribe *La novia de Corin* y ya humaniza —esto es, vampiriza— a su monstruo, la hace ser novia muerta de un ser viviente, y vivir ella misma de deseo y de sangre. Queda ahí la lamia como la personificación más terrible del deseo, deseo insaciable vencedor de la muerte misma. Luego le seguirán por el mismo camino Hoffmann, o el conde Alexei Konstantinovitch Tolstoi, que escribe *La familia del Vurdalak*; los vampiros son ya muertos que regresan.

Drácula es hijo de dos personajes de ficción anteriores a él: Lord Ruthwen y Carmilla. El primero aparece en un cuento escrito hacia 1819 por el Dr. Polidori, secretario amigo-enemigo de Lord Byron. Se trata de un hombre elegante y distinguido, proclive —como Byron, del que es una perversa caricatura— a los amores incestuosos y prohibidos, que muere en Grecia y regresa a Inglaterra para pervertir, seducir y conducir a la muerte a las más puras jóvenes de la sociedad. Carmilla nace un poco después, en 1872, y su creador es Joseph Sheridan le Fanu. Es también una joven noble, con tendencias lésbicas, muerta siglos antes y que, desde el momento de su muerte, no ha parado de seducir y matar jovencitas valiéndose de la astucia; por fin tiene lugar su castigo en un cementerio romántico, donde es asesinada por un padre vengador. Ambos personajes se caracterizan con detalles que luego pertenecerán al Conde: orgullo de pertenecer a una casta noble, persistencia en la vida —caso de Carmilla— después de siglos de haber muerto, fogosidad sexual, astucia maligna...

Bram Stoker, autor mediocre, alcanza con la novela *Drácula*, mucho más romántica que gótica, el cénit de su genio. Introduce, además, en el

gótico-romántico una serie de variantes que emparentan su obra con lo [que] ahora conocemos como ciencia-ficción. Se basa en una pura especulación: ¿qué ocurriría si de verdad un vampiro existiese en el siglo diecinueve? ¿Y si ese vampiro, aprovechándose de su larga experiencia de cuatro siglos de vida, de sus poderes sobrenaturales y de cuatro siglos de progreso social y científico, decidiese trasladarse, desde su Transilvania natal, a una gran urbe como Londres, donde hay más cantidad de sangre fresca para satisfacer sus deseos? Con todo esto, acompañado de un profundo conocimiento del folklore sobre el tema vampírico, y ayudado por su pertenencia a la secta “Golden Dawn”, donde pudo conocer verdaderos modelos de vampirismo, Stoker construyó una figura modélica en literatura, la encarnación de un mito, que sobrepasa los límites del vampirismo clásico para convertirse en fuente negra de horrores y de males.

Drácula es un arquetipo; es una palabra. No se trata de un ser que pertenezca a ningún folklore particular, ni a ninguna historia: reúne en sí todos los rasgos que las leyendas centroeuropeas atribuyen al vampiro, a cuya clase en realidad no pertenece: es el Mal, el Anticristo en lucha con las fuerzas del Bien, que forma desde la tumba un imperio de tinieblas; posee todos los poderes de las ciencias ocultas y todas las ventajas de vivir en un mundo moderno, y es capaz de presentarse en sociedad, tener tratos con abogados, comprar casas y tierras por medio de procuradores, mandar telegramas y viajar en barcos de vapor..., y, al mismo tiempo, es vulnerable a todas las armas que la superstición ha inventado contra él y los de su especie. Y es por la superstición, y no por la ciencia, como se le vence al final de la novela.

El cine

A pesar del éxito de la novela de Stoker, que Oscar Wilde llegó a llamar, con su peculiar sentido de la exageración artística, “la mejor novela de todos los tiempos”, el malvado Conde no se hace popular hasta que llega al cine; de nuevo aquí se alía con el mundo del progreso. Y así, en 1922, Murnau realiza *Nosferatu*, una de las más bellas sinfonías de terror que nos ha dado el expresionismo alemán. Y, más tarde, en 1931, Tod Browning realiza para la Universal una versión de *Drácula*, que marcará la pauta a todas las demás: allí actúa, por primera vez Bela Lugosi, que ya había encarnado al Conde en el teatro, y que caracteriza al personaje que conocemos: larga capa, modales afectados y aristocráticos, nariz aguileña, y la sobrenatural capacidad de surgir de su ataúd todas las noches perfectamente bien peinado, limpísimo. Hasta ahora, tal vez más de cincuenta películas se hayan rodado en torno al personaje, o conectadas de algún modo a él. Entre ellas, hay que destacar las que ha dirigido Terence Fisher para la Hammer Films, con la colaboración de ese excelente actor que es Christopher Lee. Y así, a través de la linterna mágica, la sombra del vampiro –convertida, por mágica paradoja, en luz– ha llegado a incidir en nuestros sueños contemporáneos. El mito perdura. Nos queda preguntarnos cuáles serán sus nuevos avatares.

Tiempo de Historia 50, 1 de enero de 1979, pp. 114-12

Persistencia de un mito:

Drácula, príncipe de las tinieblas

Eduardo Haro Ibars



EL Conde Drácula, Príncipe de las Tinieblas —título que pertenecía al Diablo hasta que el director inglés Terence Fisher se lo adjudicó a su héroe en una de las producciones de «Hammer films»— es un mito romántico, tal vez el último. Nacido literariamente en 1897, de la pluma de Bram Stoker, ha llevado desde entonces una existencia agitada: ha concurrido los teatros y los cines, ha entrado en galerías de arte surrealistas, e incluso, ha tenido su lugar preferente en conciertos de «rock». Gracias a la magia de los medios de comunicación de masas se ha convertido en el símbolo universal de todo lo perverso y en el arquetipo del vampiro. Ha dejado de ser un personaje de ficción, una fantasía hecha de sombras y palabras, para convertirse en parte integrante de nuestras vidas. Ahora, hace muy poco, ha vuelto a aparecer entre nosotros en teatro, encarnado por José Luis Pellicena. La adaptación que aquí se nos ofrece es fiel a la que se estrenó en 1927 en Broadway: una adaptación condensada de la novela, de la que eran autores Hamilton Deane y John L. Balder, y que interpretaba Bela Lugosi. Tal versión no recrea el ambiente entre gótico y moderno de Stoker, sino que se sitúa en un ambiente más moderno, y refleja las angustias y la crisis de una sociedad que va perdiendo poco a poco la razón; no en vano transcurre la mayor parte de la acción en un manicomio; no en vano son la Locura y la Muerte sus protagonistas, la Locura y la Muerte, que acompañan siempre a la sugestiva imagen del Vampiro.

EL VAMPIRO, SU CLASE Y CONDICION

La palabra castellana **vampiro**, se deriva del húngaro **upir**, y este vocablo viene a la vez de una lejana raíz persa o turania. Designa a un tipo especial de hechicero que sobrevive a la tumba —su morada—, y que infesta desde ella la sociedad de los vivos, sobre la sangre de sus parientes y amigos, difunde la Peste —la temida Peste del Medioevo, bajo cuyo nombre tan mágico y temible como el del vampiro se agrupan diversas enfermedades, entonces mortales— y, en general, molesta y destruye el orden establecido en el mundo. Es difícil trazar su historia —su leyenda, si así lo prefieren los escépticos—, pues se trata de un personaje común a todas las civilizaciones, presente entre nosotros desde la prehistoria bajo distintos nombres, formas y avatares. Representa a la muerte —o al muerto, que es imagen de la Muerte—, que viene a reclamar su presa, a arrastrar a los vivientes a sus dominios oscuros. Existió en China, en la India, en la **América precolombina**; incluso he podido encontrar trazas de estos seres en Filipinas: un pue-

blo entero de vampiros que allí llaman «berbalang», y que están dotados de características muy especiales.

En cuanto al vampiro nuestro, al vampiro europeo tal como lo ha popularizado la literatura de terror, viene de Turquía: lo traen los turcos que invadieron la Europa Central, y su sombra se esparce por Hungría, Bulgaria, Albania, toda la región balcánica y Grecia. Concretamente, es en la neblinosa región de la Transilvania donde el vampiro tiene su morada. Se le llama brukolak, en Grecia; vurdalak, en la Servia —un vampiro éste, muy especial, que sólo ataca a sus familiares y amigos—; nosferat, en ciertas regiones de Alemania... En España no hubo vampiros, porque tampoco hubo turcos; eso sí, ha habido brujas que chupan la sangre de los niños —la extraen, preferentemente, de las ingles, lo que tienen unas evidentes connotaciones sexuales—, y el famoso «sacamantecas» ya muy posterior, con el que las madres meten miedo a sus hijos: personaje éste corruptor de infantes, a quienes secuestra para sacarles sangre, grasa o semen. Pero los no-muertos —según la fórmula de Stoker— como tales, sólo se manifiestan entre



El vampiro encarna a la pesadilla; es una especie de hecicero que sobrevive a su paso por la tumba, de la que sale para turbar el sueño de los vivos, robándoles la sangre y otros fluidos vitales de los que se alimenta. Goya plasma muy bien su actividad, en este fragmento de un grabado.

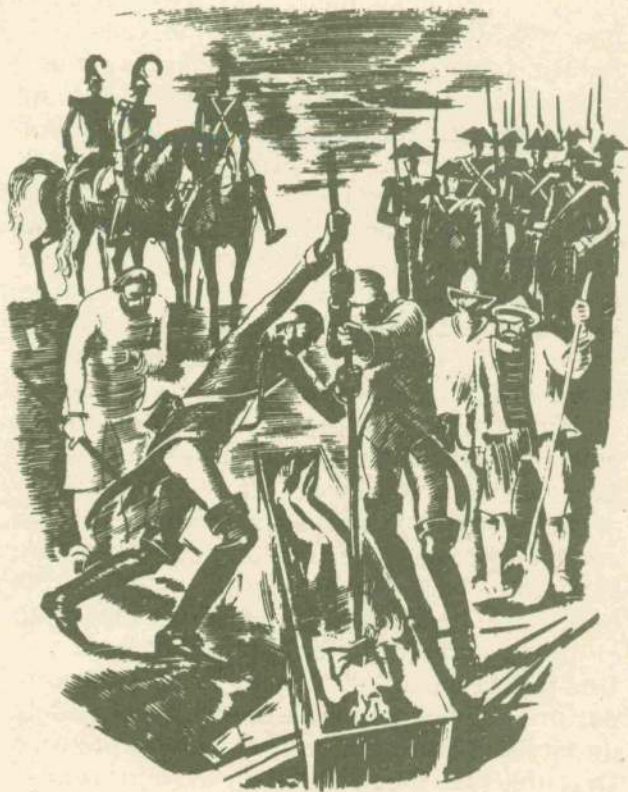
nosotros en su condición de almas en pena, solicitando misas en vez de sangre. Los árabes nos trajeron sus gúls, que no son verdaderos vampiros, aunque se alimenten de sangre y carne humana y habiten cementerios y ruinas; celtas y romanos dieron pie a la leyenda del hombre lobo, que aún infesta los bosques de Galicia, y las pocas brujas que hemos tenido —en España se quemaron muy pocas; la Inquisición vio una fuente de ingresos más saneada en los procesos contra herejes, moriscos y judaizantes— nos vienen directamente de la Antigüedad pagana o de ciertos cultos matriarcales del País Vasco.

La plaga del vampirismo en Europa se extiende desde finales del siglo XV hasta las postrimerías del XVIII. Y es una plaga importante: tanto, que el ilustrado abate Calmet hace un informe sobre ellos, y que el mismo Voltaire tiene que escribir que el vampiro es aquel que se sienta en los tronos y ocupa sillas arzobispales, y no un muerto sediento de sangre en su tumba.

Todo un folklore mágico se ha establecido en torno a estos habitantes de la huesa. Para protegerse contra ellos, son necesarios amuletos muy especiales: en algunos lugares, lo indicado es el perfume del ajo; en otros, las rosas salvajes; siempre la cruz, pues el vampiro es musulmán de origen, aunque luego esto se irrationalice más y se haga de él un cuerpo



Los guis, vampiros de la leyenda árabe, no son precisamente muertos que regresan: se trata más bien de seres sobrenaturales de esencia demoníaca, una de cuyas actividades es la de bebedores de sangre, pero que tienen también otra amplia gama de bromas macabras.



Hay muchas formas de matar a un vampiro, y una de ellas es la que observamos en el grabado: a la luz del día, sorprendido en su ataúd, se atraviesa su corazón con una afilada estaca de madera. Conviene, para mayor precaución, cortar después la cabeza.

poseído por el Malo. Para acabar con él hay muchos métodos, popularizados muchos de ellos por el cine: atravesar su cuerpo con una estaca de madera, cortarle la cabeza, e incluso —en el caso de vampiro recalcitrante, que vuelve a pesar de los severos tratamientos antes indicados— quemar su cuerpo, para que el Espíritu que lo habita no tenga donde aposentarse. El vampirismo es algo contagioso, como una enfermedad venérea: quien sufre los ataques de uno de estos monstruos sigue su sino fatal, y está condenado a levantarse por las noches para tomar de otros el líquido vital y continuar propagando la enfermedad de la vida tras la muerte.

Nuestro vampiro turco-europeo es la encarnación ya refinada, pasada por una serie compleja de ciclos folklóricos, de una serie de ideas mítico-referenciales: ante todo es el Muerto que regresa, el ser humano convertido en Otro, enajenado, y a quien incluso sus más próximos parientes temen, como a esa otra figura o sematítico que es el Loco. De sus características sexuales resulta casi innecesario hablar, por lo obvias: es el que pervierte. Llama a sus víctimas con voz suave, durante la noche; a veces es el marido fallecido, que regresa de la tumba para acostarse con su mujer; otras, es un amigo muy querido cuyo fallecimiento se ig-

nora, el que penetra al amparo de la sombra en un hogar, y allí seduce a todos sus habitantes. Viene siempre de noche y fascina a quien le acoge. Recoge la sangre, ese líquido mágico por excelencia, donde —desde los evangelios lo saben los cristianos— reside la mítica. No es, como han interpretado últimamente aficionados a la sociología que se basa tan sólo en la figura novelesca del Conde Drácula, un ser perteneciente a la clase más elevada, dedicado a chupar la sangre del pueblo; por el contrario, se trata casi siempre de alguien que nos es muy cercano, de un compañero o de un pariente, convertido en **otra cosa** al traspasar el umbral oscuro e impreciso que separa a los vivos de los muertos. La Muerte, la Locura y el Sexo se encarnan en su figura tenebrosa, a la vez atractiva y repugnante como un sueño infantil. Se trata de un personaje tan rico en símbolos y en sugerencias como el de Edipo; y es extraño que un detective imaginativo como Freud no lo haya estudiado; el complejo de vampiro/vampirizado —ambos extremos van siempre juntos, como en el sado-masquismo— está presente en todos los humanos. O, al menos, tan presente como el famoso complejo de Edipo.

ALGUNOS VAMPIROS HISTORICOS

El Vampiro no está sólo presente en el folklore, en la leyenda y en la literatura, sino que vive también en las páginas de la Historia. No es ya



Nuestro vampiro turco-europeo encarna la Locura, la Muerte y el Sexo, los tres temores más antiguos del hombre. Su figura es a la vez atractiva y repugnante, como un sueño infantil. Jean Bouillet, en esta ilustración para «Drácula» lo muestra como un horror bastante atractivo.

el muerto que anda, el no-muerto; pero sí el ser que encarna, con la ecuación utilizada antes, la muerte, la locura y el sexo, todo en la misma persona. Héroe cuyas vidas legendarias han sido tomadas después por románticos y decadentistas para encarnar sus sueños, pero que tuvieron una existencia real y una personalidad fijada en libros y documentos de su época.

El primero de ellos, por orden de antigüedad y tal vez de atrocidad, es Gilles de Laval, señor de Rais y Mariscal de Francia. Dicho caballero de humor melancólico vivió a principios del siglo XV; de hecho, nació con el siglo, en el año 1400. Fue compañero y amigo de Juana de Arco, luchó junto a ella, junto a la bruja cuya secreta historia nos revela el escritor americano Philip J. Farme en «La imagen de la bestia», y se retiró pronto a su castillo del sur. Joris Karl Huysmans nos lo presenta en su decadente novela «Lá-Bas», como a un hombre del Renacimiento que hubiera nacido antes de tiempo: amante de la música, de los raros tapices moriscos y de las bellas artes, dispendió su cuantioso caudal en fiestas y fastos excesivos. Acosado por la pobreza, la pederastia y el «spleen», este dandy condenado a vivir en una época que desconocía el dandismo pensó, para seguir viviendo de acuerdo



Las adaptaciones de «Drácula» al castellano son antiguas, casi tanto como la misma novela. Ya Enrique Rambal, el creador de increíbles espectáculos, hizo en su momento una adaptación para el teatro, que suponemos más brillante que la que ahora hemos podido ver.

con sus apetencias hacer un pacto con Satanás. Y Satanás se encarnó en él, y el Negador le habitó: sacrificó a más de trescientos niños y muchachos—él confiesa más de mil, pero a mí me parece que el arrepentimiento le hizo exagerar— en ceremonias ofrecidas al Diablo. Y unía el ritual a la satisfacción de sus extraños deseos: hacía aparecer a los jóvenes por sus secuaces, que los ponían en el tormento. Cuando estaban ya a punto de expirar, aparecía él como salvador y les mandaba suspender la ejecución. Los niños entonces, agradecidos, se prestaban a sus caricias y se las devolvían de buen grado. Y entonces, en el momento del goce supremo, Gilles de Rais los estrangulaba. Le complacía, según cuenta él mismo en su proceso, abril en canal a sus víctimas y revolcarse entre sus intestinos aún calientes. Tan extraño caballero fue ejecutado en 1440, tras haberse confesado de sus pecados y mostrado el mayor arrepentimiento por ellos.

Una figura que puede considerarse, si la comparamos con el personaje anterior, un modelo de virtudes y de bondad, es la del auténtico Drácula, que luego sirvió de modelo para el personaje de Stoker. Se llamaba Vlad Tepés, el Empalador, alias Drácula o Draculea, lo que significa en rumano «el hijo del Dragón». Tal sobrenombre se debe a su padre, Vlad Dracul, el Dragón, llamado así, bien por su ferocidad, bien por ser caballero de la orden del Dragón. Drácula fue príncipe de Transilvania, señor de Valaquia, territorio primero húngaro, rumano en la actualidad; luchó contra los turcos y contra otros señores cristianos vecinos, y manifestó siempre una enorme crueldad, tanto en la guerra como en tiempo de paz. En realidad, no fue más terrible que otros príncipes de su tiempo y de su región, más asiáticos que europeos. Se cuentan de él anécdotas curiosas: como que le gustaba comer en una explanada rodeado de los cadáveres de sus enemigos empalados, porque el olor de la sangre y de los intestinos desparramados le abría el apetito. O este encantador detalle de humor negro: una vez que ciertos embajadores turcos se negaron a destocarse ante él, Drácula mandó que les clavaran los turbantes a las cabezas, cuidando de que los clavos fueran muy cortos para que no muriesen enseguida y alargar su sufrimiento. Al igual que su contemporáneo, el Rey Pedro de Castilla, Drácula tenía fama de cruel, pero también de justiciero; son términos ambos que suelen aplicarse conjuntamente a quienes detentan el poder absoluto, ya que suelen aplicar con rigor a los demás las reglas de justicia que ellos se abstienen de cumplir.

El tercer y último personaje de esta galería de

retratos es la condesa Erzeberth Bathory, de nacionalidad húngara y que vivió en el siglo XVII, una época relativamente cercana a nosotros: famosa en su tiempo por su belleza, acostumbraba preservarla con un raro cosmético: sangre de doncellas. Disponía de un artificio especial, una suerte de ducha similar a la que se utilizaba en las iniciaciones al dios Mithra, en tiempos de la decadencia romana; sólo que en éstas, el neófito era bañado en sangre de toro, mientras que en el caso de la condesa, la víctima del sacrificio era una muchacha, o varias. Así murieron unas cuatrocientas, hasta que el príncipe Esteban Bathory se vio obligado a encerrar a su hermana a perpetuidad, sin que se tengan noticias de que diese ninguna muestra de arrepentimiento. Poca huella ha quedado de su existencia en la literatura, aunque es posible —sólo es una conjetura— que el personaje de «Carmilla», de Sheridan le Fanu, tuviese algo que ver con este personaje.

DRACULA EN LA LITERATURA

El folklore se introduce siempre en la literatura, de una u otra forma: entra por las puertas del relato popular y penetra en las canciones, en el teatro, en la novela y, por último, en esa nueva forma de narrativa literaria que es el cine. Y el vampiro, personaje folklórico por excelencia, pasa por un camino más extraño: de la superstición y el folklore pasa a los gabinetes de los médicos y los sabios y, de ahí, a la literatura culta. Es un poco exagerado remontar su existencia literaria a la novela romana, al «Satiricón» o al «Asno de Oro»: se habla allí de brujas y de hombres-lobos, de transformaciones y de magia, pero nunca de vampiros. Podemos pensar, en el caso de la Lamia, recogido en la «Vida de Apolonio de Tiana», pero la Lamia no es propiamente un vampiro: se trata de un ser por completo sobrenatural, que nunca ha sido humano, y que adopta la forma de joven atractiva para devorar a sus pretendientes: es algo muy parecido al gúl de las leyendas árabes. Pero el vampiro es, en literatura, un hijo del romanticismo. Surge de la epidemia vampírica que preocupó a toda Europa a finales del siglo XVII, e incluso avanzado ya el XVIII: en Grecia y en Europa central, los cadáveres parecían abandonar cada noche sus tumbas en tropel, y dedicarse a recorrer pueblos y aldeas sembrando el terror. Catalina de Rusia llegó incluso a enviar un equipo de estudiosos, encabezados por su propio médico, para que estudiase los fenómenos



Bela Lugosi encarna perfectamente en el cine —antes lo había hecho en el teatro— la figura señorial y algo tétrica del Conde, capaz de alternar en sociedad sin mostrar demasiado los colmillos.

de vampirismo en Hungría, Bulgaria y otros lugares.

Por otra parte, el vampiro es un personaje cien por cien romántico: su vida en la muerte, o en aquellos lugares donde la muerte tiene su cobijo —castillos en ruinas, antiguos cementerios, yerros tormentosos, tan del gusto de los románticos—, y esa relación entre el amor, la pasión y la muerte; esa idea de que cada hombre ha de matar fatalmente lo que ama —y algunos, gracias a ello, sobreviven—, todo ese carácter sombrío lo tiene todo para satisfacer el genio oscuro del Romanticismo. Y es el padre Goethe quien se inventa al vampiro: aprovechándose de la anécdota citada en la vida de Apolonio —un discípulo del mago se enamora de una joven; en la ceremonia de los esponsales, Apolonio la descubre como horrible lamia preparada para devorar el corazón y la sangre de su amante—, escribe «La novia de Corinto», y ya humaniza —esto es, vampiriza— a su monstruo, la hace ser novia muerta de un ser viviente, y vivir ella misma de deseo y de sangre. Queda ahí la lamia como la personificación más terrible del deseo, deseo insaciable vencedor de la muerte misma. Luego le seguirán por el mismo camino Hoffmann, o el conde Alexei Konstantinovich Tolstoi, que escribe



Otro de los actores que mejor han sabido encarnar el papel del temible aristócrata es Christopher Lee, a quien vemos aquí deambulando por las calles de Barcelona, en compañía de su hijita, a plena luz del sol. Nada en él denota al monstruo que suele encarnar en las pantallas.

«La familia del Vurdalak»; los vampiros son ya muertos que regresan.

Drácula es hijo de dos personajes de ficción anteriores a él: Lord Ruthwen y Carmilla. El primero aparece en un cuento escrito hacia 1819 por el Dr. Polidori, secretario amigo-enemigo de Lord Byron. Se trata de un hombre elegante y distinguido, proclive —como Byron, del que es una perversa caricatura— a los amores incestuosos y prohibidos, que muere en Grecia y regresa a Inglaterra para pervertir, seducir y conducir a la muerte a las más puras jóvenes de la sociedad. Carmilla nace un poco después, en 1872, y su creador es Joseph Sheridan le Fanu. Es también una joven noble, con tendencias lésbicas, muerta siglos antes y que, desde el momento de su muerte, no ha parado de seducir y matar jovencitas valiéndose de la astucia; por fin tiene lugar su castigo en un cementerio romántico, donde es asesinada por un padre vengador. Ambos personajes se caracterizan con detalles que luego pertenecerán al Conde: orgullo de pertenecer a una casta noble, persistencia en la vida —caso de Carmilla— después de siglos de haber muerto, fogsidad sexual, astucia maligna...

Bram Stoker, autor mediocre, alcanza con la novela «Drácula», mucho más romántica que gótica, el cénit de su genio. Introduce, además, en el gótico-romántico una serie de variantes que emparentan su obra con lo ahora conocemos como ciencia-ficción. Se basa en una pura especulación: ¿qué ocurriría si de verdad un vampiro existiese en el siglo diecinueve? ¿Y si ese vampiro, aprovechándose de su larga experiencia de cuatro siglos de vida, de sus poderes sobrenaturales y de cuatro siglos de progreso social y científico, decidiese trasladarse, desde su Transilvania natal, a una gran urbe como Londres, donde hay más cantidad de sangre fesca para satisfacer sus deseos? Con todo esto, acompañado de un profundo conocimiento del folklore sobre el tema vampírico, y ayudado por su pertenencia a la secta «Golden Dawn», donde pudo conocer verdaderos modelos de vampirismo, Stoker construyó una figura modélica en literatura, la encarnación de un mito, que sobrepasa los límites del vampirismo clásico para convertirse en fuente negra de horrores y de males.

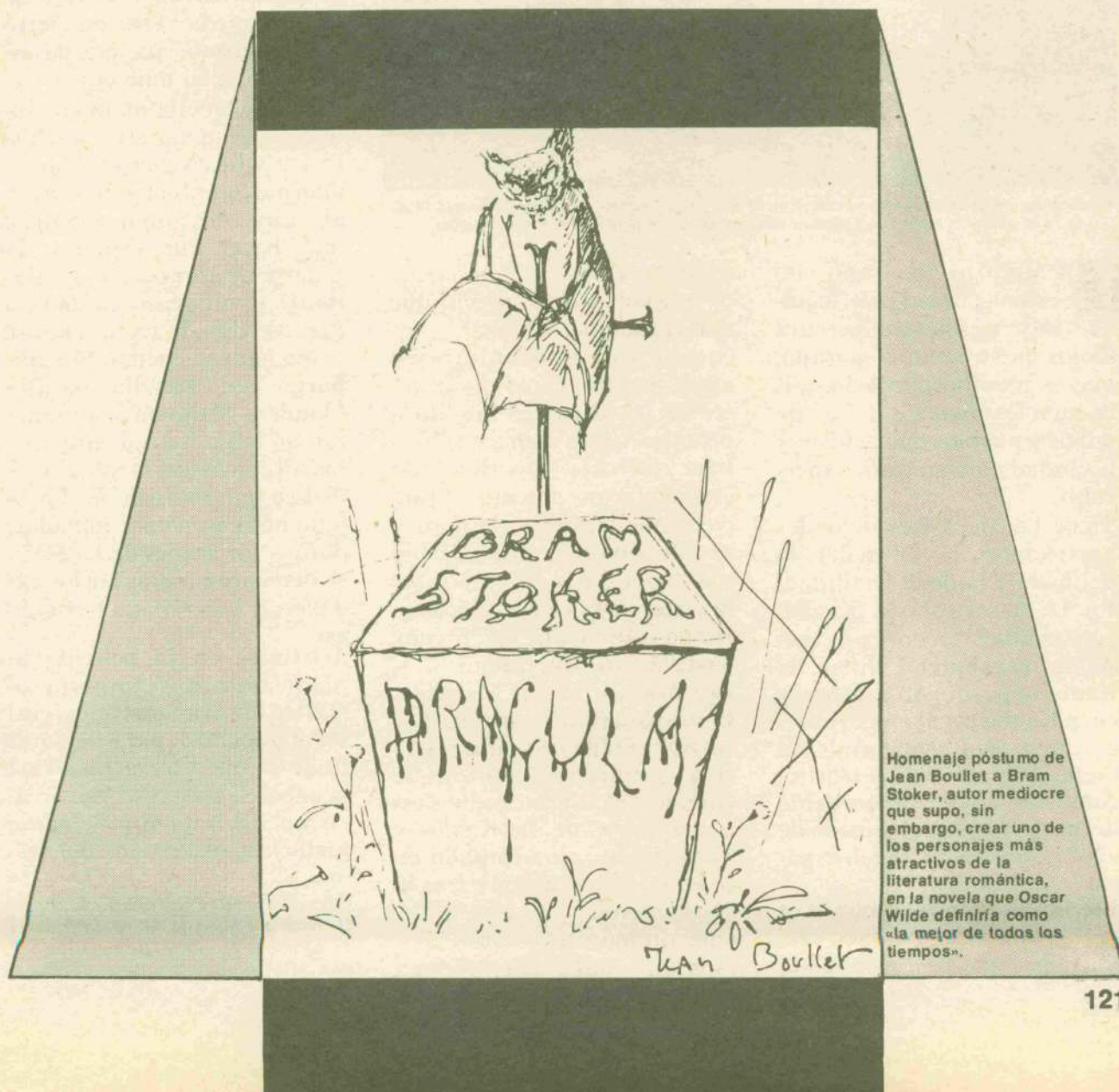
Drácula es un arquetipo; es una palabra. No se trata de un ser que pertenezca a ningún folklore particular, ni a ninguna historia: reúne en sí todos los rasgos que las leyendas centroeuropeas atribuyen al vampiro, a cuya clase en realidad no pertenece: es el Mal, el Anticristo en lucha con las fuerzas del Bien,

que forma desde la tumba un imperio de tinieblas; posee todos los poderes de las ciencias ocultas y todas las ventajas de vivir en un mundo moderno, y es capaz de presentarse en sociedad, tener tratos con abogados, comprar casas y tierras por medio de procuradores, mandar telegramas y viajar en barcos de vapor..., y, al mismo tiempo, es vulnerable a todas las armas que la superstición ha inventado contra él y los de su especie. Y es por la superstición, y no por la ciencia, como se le vence al final de la novela.

EL CINE

A pesar del éxito de la novela de Stoker, que Oscar Wilde llegó a llamar, con su peculiar sentido de la exageración artística, «la mejor novela de todos los tiempos», el malvado Conde no se hace popular hasta que llega al cine; de nuevo aquí se alía con el mundo del progreso. Y así, en 1922, Murnau realiza «Nosferatu», una de las más bellas sinfonías de

terror que nos ha dado el expresionismo alemán. Y, más tarde, en 1931, Tod Browning realiza para la «Universal» una versión de «Drácula», que marcará la pauta a todas las demás: allí actúa, por primera vez Bela Lugosi, que ya había encarnado al Conde en el teatro, y que caracteriza al personaje que conocemos: larga capa, modales afectados y aristocráticos, nariz aguileña, y la sobrenatural capacidad de surgir de su ataúd todas las noches perfectamente bien peinado, limpio. Hasta ahora, tal vez más de cincuenta películas se hayan rodado en torno al personaje, o conectadas de algún modo a él. Entre ellas, hay que destacar las que ha dirigido Terence Fisher para la «Hammer Films», con la colaboración de ese excelente actor que es Christopher Lee. Y así, a través de la linterna mágica, la sombra del vampiro —convertida, por mágica paradoja, en luz— ha llegado a incidir en nuestros sueños contemporáneos. El mito perdura. Nos queda preguntarnos cuáles serán sus nuevos avatares. ■ E. H. I.



Homenaje póstumo de Jean Bouillet a Bram Stoker, autor mediocre que supo, sin embargo, crear uno de los personajes más atractivos de la literatura romántica, en la novela que Oscar Wilde definiría como «la mejor de todos los tiempos».

El vampiro más romántico

Aunque posterior por la época al romanticismo, el vampiro que nos presenta Bram Stoker en *Drácula* es uno de los seres más románticos que se puedan imaginar: habitante de ruinas y de cementerios, y con una enorme capacidad de amor, conjugado —como en todo buen héroe romántico— con la muerte. El romanticismo de este personaje se ha perdido en buena parte al ser trasladado al cine: ni Bela Lugosi ni Christopher Lee, ni Tod Browning ni Terence Fihser, directores y actores, respectivamente, que han llevado a la pantalla al Conde —y cito a éstos simplemente porque son los más conocidos— han tratado el personaje con el respeto y el amor que se merece, sino más bien como un artículo de consumo.

En los años veinte, Murnau nos dio una fascinante visión de Drácula en su *Nosferatu*. Visión condicionada, desde luego, por la estética expresionista de su momento y de su país. Algunos han querido ver en esta obra maestra del cine y de la poesía una crítica al nazismo ascendente, pero a mí me parece que eso es exorbitar un poco las cosas, entre otros motivos, porque en los años veinte eran muy pocos los alemanes que pensaban seriamente que el nazismo era un verdadero peligro. Lo que sí está reflejado en estas películas —y en todo el cine expresionista alemán, desde Wiener hasta Lang, pasando, desde luego, por Murnau— es un clima de tensión, de horror y de angustia; algo muy lógico en el arte de un pueblo que acababa de pasar por una guerra espantosa, y que se hallaba sumido en una no menos espantosa depresión.

El vampiro de Murnau —que, por cierto, no se llamaba Nosferatu, que es el nombre genérico de los vampiros en ciertas regiones de

Alemania, sino Conde Orlock— no se parece mucho al Drácula original: es un ser feo, repulsivo, desprovisto de cualquier nobleza. Es el Mal encarnado; pero el Mal en lo que tiene de horrible, de desagradable y de siniestro, sin visos de romanticismo alguno. El vampiro de Murnau no nos produce ni miedo ni esa morbosa y sexual fascinación del Conde Drácula; simplemente, repugna. La muerte le acompaña —es decir, él lleva la muerte— en su forma más fea: la peste. Su animal es la rata, no el murciélago.

Pues bien, de ese ser horrendo y espantoso, y respetando bastante la película original de Murnau, Werner Herzog vuelve a hacer un personaje romántico. Es tal vez una cuestión de estética, de punto de vista, Herzog nos da, sí, un monstruo horrendo, feo y viejísimo, como corresponde a un cadáver ambulante; pero lo trata con ternura y con mucho humor. Este cadáver horroroso, de uñas larguísimas, calvo y con orejas de soplillo, que no podría —como hacía su congénere Drácula— salir a hacer vida social, por el espanto que inspiraría su mera presencia, se nos humaniza en la película de Herzog, y hasta casi llegamos a entenderlo. No es, como en Murnau, simplemente una horrible sombra, parte de un horrible ambiente; se trata de un ser capaz de amar, de sentir deseos —y no sólo deseo de sangre— y hasta de morir de amor. No es el Mal, sino un ser víctima de ese mismo Mal, y que tiene, como una de las desgracias suyas, el transmitirlo.

El vampiro en general es un ser extraño: no se trata —salvo en el caso concreto de Drácula— de alguien que tenga una voluntad de mal; no es el diablo, sino que está poseído por él. Y esto Herzog lo ha entendido perfectamente.

Tiempo de historia 55, 1 de junio de 1979, pp. 120-122.

En el 75 aniversario de su muerte. Oscar Wilde, la verdad de las máscaras

Una vida bella, una tragedia...

...el talante trágico se alimenta de un radical pesimismo, que, sin embargo, ha sido transfigurado por obra y gracia de la pasión lúdica y estética

Eugenio TRÍAS. *Drama e Identidad*.

En una suerte de semblanza literaria de Oscar Wilde, escrita en forma de carta a Frank Harris, Bernard Shaw se preguntaba: “¿Por qué ofrece Wilde un tema tan perfecto de biografía?” Unas líneas más adelante, él mismo contestaba de este modo a su pregunta: “Precisamente, porque su propia pereza simplificó su vida casi hasta el máximo, como si hubiera sabido por instinto que no debía haber ningún episodio que echase a perder la escena capital con que concluye el penúltimo acto”. En este corto ensayo, que desmerece mucho de la penetrante inteligencia de su autor, y que incluso nos hace dudar a veces de su buena fe, Shaw se permite algunos juicios apresurados y muchas verdades a medias, como la que acabo de citar, sobre su compatriota Wilde; en mi opinión, si bien su “prodigiosa pereza” jugó un papel importante en su vida, no fue precisamente ella la que permitió hacer resaltar la brillantez del “penúltimo acto” —el proceso y la subsiguiente condena— de su tragedia; por el contrario, parece que Oscar, con tesón admirable, estuvo preparándose toda su vida para tal fin, y casi se podría decir que lo buscó: sus gestos y paradojas, su misma obra literaria, conducen a ese final y se explican por él. A la luz del proceso, la vida y la obra de Wilde aparecen como parte de una tragedia clásica, como una azarosa búsqueda del nombre y del linaje del héroe Wilde, a través de mil máscaras y

apariencias engañosas. En toda su biografía nos encontramos con una voluntad de destino. “Puse todo mi genio en mi vida y sólo mi talento en mi obra”, solía repetir. Con el tiempo, esta frase ha adquirido un significado tal vez distinto al que su autor quiso darle: ese “genio”, que dice haber puesto en su vida —y que utiliza para expresarse [sic] el talento que hay en su obra—, es quizás el mismo demonio al que se refiere Nietzsche cuando dice: “Tras de tus pensamientos y sentimientos se oculta un soberano poderoso, un sabio desconocido que se llama Sí-mismo. Habita en tu cuerpo; es tu cuerpo”. Este genio oculto y tan presente, el Ello de los psicoanalistas, fue el verdadero autor de la tragedia de Oscar; su talento le proveyó de los altos coturnos y las expresivas máscaras con que vistió a las diversas “personas” de la representación. Una biografía de Wilde es un recuento y una descripción de sus máscaras.

La verdad de las máscaras

La verdad metafísica es la verdad de las máscaras.
Oscar Wilde

En su ensayo *La verdad de las máscaras*, Wilde habla de la importancia que pueden tener accesorios y vestuario en una interpretación moderna de los dramas isabelinos. Su propia vida ejemplifica las teorías que en su ensayo expone: el primer Oscar “público” —fue un personaje público desde el colegio hasta el exilio— abraza, al salir de Oxford, las ideas ya entonces algo pasadas de moda del esteticismo; lo que en Ruskin, Pater o Dante-Gabriel Rossetti fueran ideas, se convierten en él en atrezzo, en forma de vestir y de comportarse en sociedad: adopta poses lánguidas, sostiene delicadamente entre los dedos un lirio de largo tallo o un monstruoso girasol, e inventa incluso el traje estético: calzón corto, botas altas con hebillas de plata, chaquetilla corta de terciopelo y una larga capa y chambergo de anchas alas, que no se quitará ni en los interiores bien caldeados.

Esta afectación en el vestir y en las maneras no fue nunca un auténtico dandysmo: el verdadero dandy no “viste” un personaje —es incapaz de crearlo—, sino que trata de vestirse a sí mismo. Cuando

incurrir en la extravagancia es por casualidad. La extravagancia fue, sin embargo, una razón de ser para Wilde, una forma poética de expresión. En aquel momento de su vida había publicado ya su primer libro de poemas —que sufría de las influencias de Swinburne y de Matthew Arnolds— y su primera obra dramática, *Vera o los nihilistas*, teñida de un romanticismo de mala calidad, que solo se salvaba del mal gusto absoluto gracias a las intervenciones de un personaje, el Príncipe Pablo, retrato apenas velado de Wilde, y que presagiaba lo que iba a ser Lord Henry Wotton, el perverso amigo de Dorian Gray. Pero es posible que a Oscar no le importase mucho entonces su carrera literaria; lo que él se consideraba era “profesor de estética”, y con tal título —otra máscara— emprendió su gira de conferencias por los Estados Unidos. Allí conoció a Walt Whitman, pero no debieron hacerse muy buena impresión el uno al otro: el panteísmo del primero no tenía nada que ver con el paganismo hedonista del joven Wilde. Y el culto a la naturaleza del americano debió chocar con la artificiosidad del irlandés que tenía como objetivo en la vida el “ser digno de sus porcelanas azules”.

A su regreso a Inglaterra, Oscar vistió otra de sus máscaras: la de “hombre de mundo”. El esnobismo fue otro de sus disfraces más constantes, una máscara que llevó hasta el final. Seguramente se tratase de una característica que le fue impuesta por el ambiente en el que transcurrió su infancia y juventud: el Dublín del siglo XIX era una ciudad provinciana, escindida entre el deseo de ser un pequeño Londres y el de liberarse de la tutela británica. Oscar vivía tal contradicción en su propia familia; su padre, sir William Wilde, era un eminente oculista y otólogo, autor de varios tratados sobre arqueología céltica y de un notable estudio sobre Swift, que fue hecho baronet por la Reina Victoria. La madre del poeta, llamada Jane Francesca Elgee de soltera, era una mujer fogosa, dotada de un cierto talento para la poesía, que se había puesto enteramente al servicio de la revolución separatista irlandesa: bajo el pseudónimo “Speranza” escribía artículos y poemas en contra de la opresión británica, llegando a ser procesada por ello en 1848. En casa de los Wilde se codeaban los miembros más relevantes de la sociedad anglo-dublina con artistas, escritores y revolucionarios. Con una liberalidad sorprendente, los esposos Wilde permitían que sus hijos de corta edad participasen en aquellas reuniones, y es muy probable que fuera así como

se desarrolló la afición de Wilde por la conversación y la vida en sociedad. Más adelante, cuando ya era estudiante en el colegio universitario de Trinity, en Dublín, tuvo Oscar por tutor a un distinguido helenista, sir John Mahaffy, que era también un consumado snob, y que probablemente transmitiera al joven sus ansias de codearse con la nobleza. Sin embargo, su aparente fascinación de provinciano por los títulos nobiliarios y la elegancia de familia y de vestido, puede considerarse como otra máscara, que le sirvió para hacer soportar a la sociedad la dura crítica que de ella hizo en muchas de sus obras teatrales.

La transgresión

Del pecado puede nacer una personalidad intensa.
Oscar Wilde

Thomas Griffith Wainewright fue un caballero del siglo XVIII que combinó las actividades, no demasiado desconectadas entre sí, de dibujante, envenenador y crítico de arte. En un ensayo que Wilde publicó sobre él en 1889 —en plena gloria literaria—, y que responde al sugestivo título de “Pluma, lápiz y veneno”, se desvela de algún modo —aunque a medias, refiriéndose a otro— el secreto del autor: la transgresión, el pecado, que dan a la obra artística su verdadera razón de ser. “Sus crímenes —dice Wilde— tuvieron gran influencia sobre su arte. Prestaron una vigorosa personalidad a su estilo que, ciertamente, faltaba en sus primeras obras”. En la vida de Wainewright, como en la del propio Wilde, es la transgresión la que da un sentido a la obra, la que provee a ésta de “estilo”. El artista ha de rebelarse contra la ley para crear, pues ley es represión y creación es libertad. El artista no puede permitirse el estar fuera de todo juicio moral: ha de ser “inmoral”, si es que es artista. Esta es “la verdad de las máscaras”: un “monstruoso pecado” que en ellas se oculta y se revela. La transgresión de Wilde fue de tipo sexual; transgresión más imponente en su tiempo que el asesinato o el robo, pues “imprime carácter”. Desde el primer momento es Oscar consciente de su “diferencia”, de su pecado: este es el motor principal de su obra, que no está hecha para comunicar nada, sino para ocultar la transgresión bajo un hermoso oropel de artificiosas paradojas.

El pecado sexual —y, para concretar más, la homosexualidad— era el más terrible que podía darse en la sociedad victoriana y también, posiblemente, el más extendido. Víctimas de la pacatería del “cant”, que obligaba —y obliga, aunque tal vez en menor medida— a hombres y mujeres a ocultar su sexualidad como algo vergonzoso, reduciéndola a un nivel excremental, los británicos caían en las más exageradas perversiones. El masoquismo fue llamado, incluso, el “vicio inglés”, pues era hábito común entre los caballeros victorianos de clase elevada el ir al burdel buscando no una descarga sexual, sino la humillación bajo el látigo mercenario de las prostitutas. Parafraseando a Nietzsche, podría decirse que la reina Victoria no mató a Eros, sino que lo volvió perverso. La homosexualidad era también entonces una práctica corriente; algo muy extendido entre los nobles, como se pudo comprobar por la cantidad de escándalos que tuvieron lugar en aquellos tiempos, y que fueron rápidamente ahogados; era muy fácil encontrar, en un Londres miserable, a jóvenes prostituidos que, por algunas libras, entregaban su cuerpo, ganando así un jornal que no podían conseguir de otra manera. Quizás homosexualidad y masoquismo fuesen, en la Inglaterra victoriana, dos caras de una misma moneda: dos respuestas a la sociedad burguesa y matriarcal impuesta por Victoria y Alberto; por un lado, el hombre británico se rebelaba contra la tiranía impuesta por la mujer, buscando compañeros de su propio sexo; por otro, aceptaba su mandato, su dominio, sometiéndose a las vejaciones de las prostitutas y utilizando para el coito a compañeros más jóvenes para no “manchar” la pureza de la Gran Madre, simbolizada por Victoria.

Wilde era un gozador nato: conocía las necesidades de su cuerpo, lo amaba y, deseoso de darle placer, recurría para ello a todos los expedientes que en su mano estaban. No se advierte en él —ni en su obra, ni en su proceso, ni después de la cárcel— la menor sensación de culpa, ni siquiera deseo de auto-castigo. No es mi función extenderme sobre las posibles causas y desarrollo de su homosexualidad, tarea que dejo para sexólogos imaginativos; se supone que tal característica se manifestó por primera vez en Oxford —según Frank Harris, salió de allí con una dudosa reputación—, y que quedó latente hasta después del nacimiento de su segundo hijo, Vivyan. Es un tema que se halla presente y diluido en toda su obra: los bellos muchachos, las amistades entre adolescentes, etc. Pero

sólo adquieren verdadero relieve en *El retrato de Mr. W. H.*, publicado por primera vez en 1889, y en el *Retrato de Dorian Gray*, que vio la luz al año siguiente. Resulta curioso que sus dos trabajos que tienen por objeto el amor entre hombres —siempre, claro está, de una forma diluida— lleven en su título la palabra “Retrato”; parecen revelar un cierto deseo de fijar su transgresión en una imagen, alejándola así de él mismo, en cierto modo.

El retrato de Mr. W. H. recuerda, por lo paradójico y críptico, y por lo profundo de su pensamiento, al mejor Poe y a algo de Borges; en realidad, es un ensayo disfrazado de cuento. Fue la primera piedra de escándalo lanzada por Oscar a la burguesía de su tiempo. Y la piedra se volvió contra él, algunos años más tarde, utilizada como “pièce de conviction” en su juicio. Intenta Wilde demostrar en su cuento que los “Sonetos” de Shakespeare van dedicados a un muchacho, actor en su compañía, a quien amaba el poeta. *El retrato de Mr. W. H.* —dice Frank Harris— causó a Oscar un daño incalculable. En él encontraron sus enemigos por primera vez el arma que necesitaban, y de ella se sirvieron sin escrúpulo y sin tregua, con todo el fogoso deleite del odio. Oscar pareció complacerse en el conflicto de opiniones que su estudio provocó. Aquí, con la publicación de este cuento, comienza quizás el comportamiento de Wilde como héroe trágico, buscador de su identidad oculta.

Un año después apareció la novela *El retrato de Dorian Gray*, que supuso un escándalo aún mayor; a pesar de que en ella no se hacían sino alusiones muy veladas al amor homosexual —la pasión del pintor, Basil, por su modelo Dorian, que podía no ser más que un apasionamiento de esteta—, y que las “perversidades” sugeridas podrían ser de cualquier clase, la novela fue considerada como un producto totalmente homosexual y decadente. Por una vez hay que dar la razón al público filisteo, que rara vez se equivoca al acusar a aquellos que no ocultan ni reprimen sus pasiones tan eficazmente como ellos: la novela fue escrita bajo la influencia de la literatura “satánica” francesa, y concretamente de la novela mediocre de Huysmans *A Rebours*. Pero allí donde los franceses retrataban un satanismo totalmente artificial, que era en realidad una postura esteticista, Wilde —o su “Genio”— pusieron de manifiesto un verdadero satanismo: no hay alusiones al diablo ni a las potencias del mal, aparte de la venta del alma de Dorian, que es un puro acto de

voluntad, sin apariciones diabólicas de mal gusto; las perversiones y maldades aparecen veladas y, cuando se habla de ellas, son de una terrible vulgaridad: visitas a burdeles de los bajos fondos, o uso de estupefacientes. Sin embargo, existe un aura seductora de perversidad y de vicio, una continua sugerencia de que tras toda esa vulgaridad de “café concert”, existe una transgresión más profunda y más vivida, que hace del “Dorian Gray” un producto muy superior a su modelo francés. En su inteligente estudio preliminar al *De Profundis*, dice el poeta Luis Antonio de Villena: “Wilde es de esos autores cuya vida y obra se rigen por el mismo baremo. La creación literaria ilustra la vida, no como aspiración deseada ni como ilustración mimética, sino como manifestación de un mismo arte. Vida y obra se comprenden en la misma esfera”. La conciencia del pecado es lo que confiere su excepcionalidad a “Dorian Gray” —tanto a la novela como al personaje—. Es posible que si Wilde hubiera acabado, como Huysmans, recluido en un convento, su obra hubiera sido olvidada; es posible, incluso, que nunca hubiera escrito tal obra.

Bosie

I am Shame that walks with Love. I am most wise to turn / cold lips
and limbs to fire; therefore discern / and see my loveliness, and
praise my name.
Lord Alfred Douglas

La familia Douglas es una de las más antiguas y nobles de Inglaterra; la primera mención que de ella se hace se encuentra en las crónicas del siglo VII, donde aparece un jefe de clan escocés, llamado Sholto Dunglass, que recibe tierras y honores por sus servicios al Rey. Desde entonces hasta el momento, la familia Douglas ha aparecido varias veces en la historia de Inglaterra, y hay incluso un Douglas el Negro, personaje de una novela histórica de sir Walter Scott. La mayor parte de los miembros de esta familia, de que iba a ser presa Oscar Wilde, fueron excéntricos y desequilibrados, verdaderos personajes de dramas románticos.

En el otoño de 1891, Oscar trabó amistad con lord Alfred Douglas, hijo del marqués de Queensberry, inventor de las reglas del boxeo. Lord

Alfred era un muchacho agraciado —a la sazón contaría veintiún años— de una belleza un poco decadente, dotado de un gran talento poético y de una no menos capacidad para dar escándalos; había sido expulsado de Oxford por un “affaire” homosexual, y su reputación era de las peores del momento. Desde el primer encuentro, Wilde, quince años mayor que él, quedó subyugado por la belleza y la perversidad de aquel muchacho. La personalidad de Douglas —“Bosie”, para los íntimos— era curiosa: hombre dominante, cruel y frío, con todos los defectos y virtudes de un “fin de rasce”; poseía una sensualidad muy acusada, y casi ninguna capacidad de afecto. En *Si le grain ne meurt*, Gide hace un perfecto retrato de él, de cuando se encontraron en Argelia.

Wilde era un hombre abúlico, fácil víctima de alguien acostumbrado desde pequeño a imponer su voluntad y a luchar —con éxito— contra un padre tan cruel y dominante como él. Las relaciones entre aquellos dos hombres fueron muy curiosas. Si hemos de creer a Frank Harris —casi siempre inexacto cuando relata conversaciones entre él y Wilde—, éste le confesó:

Me asustaba, Frank, tanto como me atraía, y traté de evitarlo. Pero él no cejaba; me perseguía obstinadamente y no supe resistirle. Esta es mi única falta. Esto es lo que me ha llevado a la ruina... En muchas ocasiones traté de librarme de él, pero él volvía y yo siempre acababa por ceder.

Tal vez estas declaraciones sean producto de la fantasía de Frank Harris; sin embargo, no difieren mucho de lo que el propio Wilde escribió en el *De profundis*. Este es, sin embargo, un documento que puede considerarse demasiado parcial: está escrito en la cárcel, bajo el influjo de la tragedia reciente, y es demasiado amargo, quizás injustamente amargo: cuando se establece tan terrible relación sado-masoquista entre un hombre maduro y un muchacho, ambos son —casi siempre— víctimas y verdugos. No se puede pensar que haya un solo culpable. Es muy posible, sin embargo, que la vida de Wilde hubiera sido distinta si no se hubiese topado con el clan Douglas. El marqués de Queensberry odiaba a su hijo y a su mujer; la amistad de Bosie con Wilde le sirvió de excusa para comenzar contra ambos un verdadero ataque, una campaña de difamación. Tras cuatro años de persecuciones y amenazas, acabó

entregando en el club de Wilde una tarjeta, sin sobre, donde había escrito: “A Oscar Wilde, que presume de sodomita.” Esto desencadenó la tragedia.

La tragedia

A muchos da terror llegar hasta las fuentes.
Friedrich Hölderlin

Al leer las penúltimas páginas de la biografía de Wilde, sorprende el paralelismo entre la vida de éste y la tragedia de Edipo, el Rey de Tebas. Este extraño paralelismo nada tiene que ver, desde luego, con la interpretación freudiana del mito edípico, ni con una explicación de la homosexualidad de Oscar a partir de ella; se trata de un paralelismo que podría haber establecido Plutarco. En primer lugar, está el carácter de su transgresión: es un delito sexual lo que en ambos se descubre y se castiga: incesto en Edipo, homosexualidad en Wilde. También ocurre la lucha contra el padre: Edipo lucha contra su padre, Laio, sin saber quién es, y lo vence; Wilde, por su parte, lucha —y vencerá, en el tiempo, sumiéndole en el deshonor y la vergüenza de la historia— con el Padre, con el padre de su amante, y con una justicia que es imagen paterna. Antes de enfrentarse con su propio enigma, Edipo adivina el de la Esfinge: Wilde se enfrenta también con ella varias veces a lo largo de su obra, y también descubre su secreto: la esfinge, dice, no tiene secreto. Y en ambos casos, la esfinge se venga: al descubrir la adivinanza sin importancia que ésta plantea, el héroe se ve obligado a enfrentarse con su verdadero enigma, con la incógnita de su naturaleza. Y este último enigma, al ser desvelado públicamente, conduce a los dos héroes a la ceguera y al exilio, cumplimiento final de su destino.

Queda todavía un paralelismo último y mayor entre el poeta irlandés y el Rey de Tebas: los dos son artífices de su catástrofe al buscar el esclarecimiento de su propia naturaleza. En el proceso de Wilde es el marqués de Queensberry quien hace el papel de oráculo ciego, anunciando su sodomía. Y Oscar, desdeñando los consejos de sus amigos, que son aquí el coro, decide llevar la prueba hasta el final. No considero esto como una búsqueda del castigo, sino más bien como una necesidad

de establecer la verdad, un gesto impertinente de autoafirmación, donde no es la expiación lo que se busca, sino el reconocimiento.

Wilde inició su propio proceso, acusando al marqués de Queensberry de difamación; sin embargo, él conocía su homosexualidad y sabía también que se podía probar. Sin embargo, insistió en llevar el asunto a los tribunales. Cuando ya era demasiado tarde para echarse atrás, sus amigos le instaron a que se refugiara en Francia —cosa que todavía le era perfectamente posible—, pero él se negó. Según cuenta Gide, que le encontró en Argelia poco tiempo antes del desenlace, Wilde sabía ya perfectamente a lo que se exponía y estaba dispuesto a afrontarlo, explicando de este modo su decisión:

Mis amigos son extraordinarios; me aconsejan prudencia. ¡Prudencia! ¿Pero es que acaso puedo tenerla? Sería tanto como volverme atrás: y necesito ir todo lo lejos que me sea posible. Lo malo es que ya no puedo ir más lejos y... y algo tiene que suceder... algo distinto...

El bufón, el alegre jugueteón que divertía y escandalizaba a la buena sociedad inglesa, se había cansado de su papel; deseaba poner fin a su tragedia.

El proceso

Las pasiones de mi vecino son infinitamente menos temibles que la injusticia de la ley, porque esas pasiones están contenidas y contrarrestadas por las mías, mientras que nada puede refrenar las injusticias de la ley.

Sade

Con el pensamiento moderno se abría la posibilidad de una nueva ironía y de un nuevo humor, que ahora se proponen el derrumbamiento de la ley.

Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch*

Los procesos de Oscar Wilde —pues fueron tres, y no uno— comenzaron el día 2 de marzo de 1895 con la detención del marqués de

Queensberry, acusado por Wilde de difamación calumniosa, y terminaron más de dos meses después, el 24 de mayo del mismo año, con la condena del poeta a dos años de trabajos forzados. Fueron los procesos más infames que se conozcan, desde el establecido contra Sócrates; al mismo tiempo Wilde interpretó su mejor papel, ridiculizando de manera implacable a sus acusadores. Quizás fuera ésta la causa principal de su condena: su valentía, su talento y su obra; no su homosexualidad. Si en aquel momento se hubiera procesado y condenado a todos los homosexuales del país, no hubiese habido cárceles suficientes para albergarlos. Ni siquiera se molestó a lord Alfred Douglas, cuya inversión quedó demostrada tan palpablemente como la del propio Wilde.

El primer proceso tuvo por objeto demostrar que no había habido difamación por parte del marqués de Queensberry, al escribir su tarjeta infame. El abogado de Queensberry, Mr. Caron, basó su defensa en fragmentos de *Dorian Gray*, y en la participación de Wilde en una revista universitaria, *The Chameleon*, donde se había publicado un cuento —*El sacerdote y el acólito*— de tema homosexual. Wilde se vio obligado a retirar su acusación. Pero inmediatamente Queensberry hizo proseguir la causa, pasando de acusado a acusador. La defensa de Wilde fue admirable, pero no eficaz: se burló de sus acusadores, defendió por encima de todo su obra literaria y se mostró siempre a la altura de sí mismo; negó, claro está, su homosexualidad, pero de nuevo empleó una máscara reveladora. Sus paradojas, sus juicios sobre lo que era moral y no lo era, irritaron al jurado y le predispusieron en su contra más todavía que los testimonios de chantajistas profesionales que se contradecían y mentían descaradamente, como demostró en varias ocasiones Mr. Clarke, el abogado de Wilde. En el mismo proceso fue condenado un tal Alfred Taylor, acusado de tercería, de proporcionar muchachos a caballeros de buena familia. Sin embargo, ninguno de sus clientes fue citado, ni siquiera como testigo, si bien se produjo durante aquellos meses un sorprendente éxodo de nobles a París.

El otro lado del jardín

No hubo ningún placer que yo no gozase. Arrojé la perla de mi alma en una copa de vino. Descendí al son de la flauta y me alimenté de

miel. Mas el continuar esta vida hubiera sido una equivocación, pues entonces mi existencia hubiera quedado incompleta, y era preciso seguir avanzando. También la otra mitad del jardín me reservaba sus secretos.

Oscar Wilde

Los dos años de cárcel fueron para Oscar más y menos que un castigo: representaban una horrible desgracia para el “Príncipe de la Vida”, condenado a vivir entre fealdad, suciedad y horror. Pero también supusieron una experiencia estética a la que no estaba acostumbrado. Leyó mucho: los Evangelios en griego, la obra de Dostoievski... El dolor le descubrió su belleza secreta, y el dolor le permitió escribir uno de sus poemas más hermosos: *La balada de la cárcel de Reading*. Wilde era, o debía ser, consciente de que había cumplido al fin su destino, de que había alcanzado su nombradía. Él era el transgresor, y como tal había sido por fin reconocido. En ninguna de las dos únicas obras que publicó después de su condena —*La Balada* y el *De Profundis*— aparece el menor síntoma de arrepentimiento: *La Balada* no muestra el horror del pecado, sino su sombría belleza; y el *De Profundis* es una carta de resentido, pero no de hombre que se lamenta de lo que ha hecho, sino de lo que le han hecho a él.

De nuevo, a su salida de la cárcel, se presenta el paralelismo entre Oscar y Edipo: exiliado en su patria —su patria fue siempre Francia— busca un seudónimo transparente y que es causa de horror: Sebastien Melmoth, en honor de aquel “Melmoth el Errante”, mensajero de muerte y tragedia, que había sido creación literaria de su tío materno Charles Mathurin. Vuelve —en un gesto de supremo amor y de suprema valentía— a reunirse con Bosie, sabiendo que con ello perderá la asignación que le pasaba su mujer. Y al fin, abandonado de su amante, falto de dinero, se refugia en París para morir. Como Edipo, que se arrancó los ojos, así Oscar se arranca la voluntad de volver a escribir. Y muere, en el mes de noviembre del 1900, en un mísero hotel de París, acompañado de dos de sus mejores amigos: Reginald Turner y Robert Ross, de quien se dice que fue su primer amante. Está enterrado en el cementerio del Père Lachaise, y su tumba es la última de sus máscaras.

Tiempo de Historia 11, 1 de octubre de 1975, pp. 62-72.

Cine

Los Juicios de Oscar Wilde. La crueldad victoriana

A parte de su discutible valor cinematográfico, el film de Ken Hughes *Los juicios de Oscar Wilde* posee un indudable interés histórico y testimonial. Basado en los textos de los procesos del escritor, y realizada con la asesoría de Vyvian Holland, hijo del poeta, y de Lord Queensberry, descendiente de Lord Alfred Douglas, se ciñe de manera bastante aproximada a la verdad de uno de los procesos más inicuos –así lo describió sir Edward Clarke, abogado de Wilde– de la historia de Inglaterra.

La película no se limita a narrar fielmente los procesos que sufrió Oscar Wilde; narra las circunstancias que, a partir de 1890, prepararon el terreno para que tales procesos se produjesen. Es la historia de la aniquilación de un hombre por todo el aparato represivo de la sociedad victoriana. Bajo la acusación de homosexualidad, Wilde fue procesado, escarnecido, condenado a dos años de cárcel y trabajos forzados; su nombre fue borrado de los carteles de los teatros donde se representaban sus obras, y sus libros desaparecieron de las librerías; y, cuando salió de la cárcel, se vio reducido al ostracismo y murió dos años después, en París, con su capacidad creativa arruinada por completo.

Wilde no fue condenado a la cárcel y exhibido en la picota a causa únicamente de su homofilia, y esto se ve muy claro en la película: los acusadores públicos ejercieron la función de críticos literarios, y condenaron a Wilde, sobre todo, en razón de su obra, la mayor acusación que se hizo contra él fue la de haber escrito *El retrato de Dorian Gray*, novela considerada como absolutamente inmoral y escandalosa. Por otra

parte, se condenó a Wilde por el único pecado que la sociedad victoriana no podía permitir: la sinceridad casi exhibicionista del poeta, y su poco respeto a las convenciones sociales; a Wilde se le acusaba –y ese fue el primer insulto que le dirigió el marqués de Queensberry, padre de su amante Lord Alfred Douglas– de “presumir de sodomía”. En una sociedad férreamente sexista y clasista, Wilde exhibía su comportamiento atípico, y se presentaba en lugares frecuentados por la aristocracia en compañía de jóvenes pertenecientes a las clases trabajadoras. Si se hubiese contentado con frecuentar a miembros de su propia clase, nada –posiblemente– hubiera ocurrido. Lo que la película no explica con suficiente claridad es que el problema de Wilde distaba mucho de ser algo extraño y poco común en la Inglaterra de finales del siglo pasado; se cuenta que, a raíz de su proceso, gran número de caballeros ingleses tomaron el transbordador hacia Calais. Y poco tiempo antes había habido varios escándalos homosexuales, que fueron rápidamente silenciados ya que estaban implicados en ellos miembros de la alta aristocracia e incluso de la realeza.

Otra cosa que no queda muy clara en la película fue el papel decisivo que jugó Lord Alfred Douglas en la tragedia de Oscar Wilde: Lord Alfred era un hombre enfrentado a su padre en una lucha a muerte, y fue él quien instigó a Wilde –en contra de los consejos de sus amigos más sensatos– a que presentase contra Queensberry la denuncia por difamación que sería la causa de su ruina. Por otra parte, la riqueza psicológica de las relaciones entre estos hombres, cargadas de ambiguos matices sadomasoquistas y de complicaciones de raíz edípica, está soslayada. Parece que los guionistas hayan querido “blanquear” a sus personajes, sirviéndose para ello del mismo rasero moral que sirvió para juzgar y condenar al escritor.

Los Juicios de Oscar Wilde no pretende ser un alegato en defensa de la libertad sexual, y mucho menos una justificación de la homosexualidad. Sin embargo, la injusticia del proceso y la condena de un hombre por sus gustos sexuales resulta tan evidente, que la película resulta tácitamente condenatoria del aparato represivo que hace posible que esto ocurra. Resulta, además, obvio que el proceso seguido contra Wilde fue puramente político: cualquier atentado contra la libertad individual lo es. La Inglaterra imperialista de la Reina Victoria, basada en el poder

absoluto de la clase aristocrática, necesitaba erigirse en guardiana feroz de la moralidad sexual, para disimular así su inmoralidad intrínseca.

Los tres procesos que sufrió Oscar Wilde, y su terrible castigo, no deben ser olvidados ni relegados al cómodo “baúl de los cadáveres” de la Historia. Por el contrario, deberíamos tenerlos siempre presentes como ejemplo de la crueldad monstruosa que puede desplegar una sociedad represiva contra cualquiera de sus miembros que adopte una postura –ya sea ésta política o de costumbres; en el fondo es lo mismo– heterodoxa y molesta. También nos ofrece un saludable ejemplo de entereza y valor moral: Wilde no quiso huir en ningún momento, aunque le ofrecieron la posibilidad de ello; y, aun con las reticencias propias de quien no desea suicidarse, defendió y dio testimonio de su identidad, de su vida.

Tiempo de Historia 17, 1 de abril de 1976 pp. 121-131.

Julio Verne, un burgués encantador

Se cumplen ciento cincuenta años del nacimiento de Julio Verne; con ese motivo se le prodigan homenajes, se le prodigan artículos en todas las revistas, y todo el mundo habla de él. Incluso, una especie de mini-convencción de ciencia-ficción celebrada el mes de abril en Madrid bajo la tutela de Puente Cultural, fue colocada a su protectora sombra. Vivimos el “Año de Verne”, como hemos tenido “Años” de la mujer, del niño y del subnormal. El mundo en que vivimos —complicado sistema que parece no tener más que dos funciones vitales: la de reproducción y preservación constante de sí mismo, y la digestión de todo aquello que encuentra en su camino— está goloso de efemérides y de santificaciones. Verne, su figura y su obra, le da amplio pie para ello; su encanto aún no se ha borrado, y sus novelas “juveniles” —esto es, dedicadas a los jóvenes; no escritas por ellos— siguen reeditándose, para placer sobre todo de los ya adultos. Verne posee una especie de magia carismática, un poder de encantamiento que trasciende los gustos de su época. De muchos modos se ha intentado explicar ese poder; ante todo, por su capacidad de predecir hechos tecnológicos acaecidos hoy en día, desde cien años antes de que se produjeran, y también por los supuestos valores estilísticos de su prosa; cualidades y valores absolutamente míticos, por otra parte, y descubrimientos puramente anecdóticos y sin importancia. Recalcar que Verne predijo con exactitud el lugar donde caería, de vuelta a la Tierra, la primera cápsula enviada a la Luna, es indicio de una notable ingenuidad.

A mi entender, la magia de Verne, el burgués encantador, reside en otros dos aspectos: por una parte, en las cualidades neuróticas de los adultos que son hoy día sus lectores. Verne forma parte de nuestra infancia, del mismo modo que el sarampión —pretexto para quedarse

largas semanas en casa y no ir al colegio, tan odioso— y el miedo a los monstruosos pobladores de la sombra. Es normal que, al ser confrontados con los mil horrores de que está llena la vida del adulto, nos volvamos a los tesoros de nuestra infancia, a su magia y a su misterio, mucho más comfortable que las miserias de la vida cotidiana. La obra de Verne nos permite recorrer mundos desconocidos sin tener que movernos del sofá, sin obligarnos siquiera a la mínima pesadez de ir a la estación de Atocha y tomar un billete para Segovia, podemos trasladarnos al luminoso centro de la Tierra, donde habitan los monstruos. Los modernos lectores de Verne reniegan de su neurosis, e inventan teorías sin cuento para justificar el síntoma de ella que pueda ser el inmoderado gusto por Julio Verne.

Por otra parte, y situados ya en otro confín del enigma del encanto de Verne, hay que decir que el burgués de Nantes debe también su vigencia al hecho de encarnar a la perfección el espíritu de su tiempo, el siglo diecinueve en su segunda mitad, y de su clase, la burguesía francesa acomodada y provinciana. Verne es como una especie de Monsieur Thiers imaginativo y soñador, con ribetes sansimonianos e, incluso, un cierto regustillo libertario en algunas de sus novelas —*Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Los naufragos del Jonathan*— que casa bien, por su amable individualismo, con el liberalismo de la época, y que sirve de contrapunto a un pensamiento respetuoso por encima de todo del orden establecido y republicano cien por cien. En su obra ingente, Verne supo plasmar un pensamiento y unos ideales de vida —la confianza en el progreso tecnológico, el respeto a la libre empresa y a la democracia liberal, la crítica a las formas más extremadas del colonialismo británico, y el antisemitismo militante— y nos ofrece un cuadro muy completo de las ambiciones de su clase en aquel tiempo, de igual modo que Balzac —mejor escritor, y también un observador más consciente— nos entregó el cuadro de la vida cotidiana de su Francia, desde una óptica igualmente conservadora, o tal vez más. Ambos forman parte —salvando las distancias enormes que les separan en el plano cualitativo— de una derecha pensante y artista, crítica de sí misma y espejo esclarecido de sus contradicciones.

Apunte biográfico

Hacer una biografía de Julio Verne es una tarea llena de dificultades, debido al poco material de primera mano que existe sobre el escritor y su vida: él mismo, y su familia después, borrarón pistas, escamotearon datos y quemaron papeles, imbuidos de ese espíritu de hipocresía burguesa que aborrece la verdad y prefiere a la vida misma su representación heroica. En esta tarea han producido excelentes autores como nuestro Miguel de Salabert¹. Se trata, despojada de los elementos íntimos, de la vida de un hombre que hace carrera literaria como otros pueden hacerla en el campo de la industria textil o de la carnicería. Pues, al contrario de ese otro escritor de temas juveniles, a mi parecer mejor que él, Emilio Salgari, perseguido siempre por la desgracia, Verne tuvo éxito en la vida; puede incluso decirse que estaba predestinado a ello, por espíritu de familia y por ambiciones personales.

Verne nació el 8 de febrero de 1828 en Nantes; era hijo del notario Pierre Verne, y de Sophie Allote de la Fuye, de procedencia burguesa, cuyo apellido se vio “ennoblecido” gracias a esa paradójica necesidad, tan francesa y tan cursi, de situarse siempre en una clase social superior a la que se pertenece; necesidad paradójica en una burguesía como la francesa, que hizo su revolución pero no supo librarse de la fascinación que le producían los usos y costumbres del “ancien regime” al que habían derrocado.

En 1839, teniendo el futuro escritor doce años, es protagonista de un hecho al que sus biógrafos dan mucha importancia: se escapa de su casa, y pretende embarcarse como grumete rumbo a la India. A mi entender, este no deja de ser un hecho por completo banal; una aventura que casi todos los niños del mundo han soñado o intentado emprender alguna vez. Tras la riña y la tunda correspondiente, el joven Verne sigue haciendo su vida de joven burgués: poco después tiene sus primeros amoríos, compone malos versos y llega incluso, hacia 1845, a escribir una horrible tragedia en verso.

El escritor en agraz va a Paris en 1848 a estudiar Leyes. Será un mal estudiante, privado de medios económicos por un padre severo que teme

¹ Miguel de SALABERT, *El desconocido Julio Verne* [Madrid], cvs Ediciones [1978]. También son notorios sus prólogos a novelas de Verne en Alianza Editorial.

las locuras de la juventud en la capital, frecuentador de teatros de “boulevard”. Se hace amigo de Alejandro Dumas, y por mediación suya estrena, en 1850, un drama histórico en un acto. Terminados sus estudios de Derecho, se ve obligado a hacer algo para ganarse la vida: y, al mismo tiempo, se le ocurren dos soluciones: casarse y hacer una carrera literaria.

Tras un tiempo de inquietudes pecuniarias y trabajos aleatorios —es agente de Bolsa, y publica artículos en la revista *Le musée des Familles*— se casa en 1857, con una viuda de Amiens. Y en 1862 ocurre un hecho crucial en su vida y en su carrera: conoce al editor Hetzel, hombre imbuido del espíritu progresista del 48, que le ofrece un contrato sustancioso y publica su primera novela de aventuras: *Cinco semanas en globo*. Gracias a esto, Verne consigue su objetivo, formulado de este modo en una carta a su padre: “Conseguir una situación estable en literatura”. La novela, publicada en 1863, tiene un formidable éxito. Y de ahí en adelante todo serán éxitos para Julio Verne.

Poco tiene de interesante el periodo de la vida de Julio Verne que va desde ese momento hasta 1886: viaja —su nueva situación económica le permite hacerlo con comodidad y de una forma nada aventurera, en su propio yate—, pasa la convulsión de la guerra franco-prusiana y de la Comuna, de la que se declara ferviente enemigo, y recibe la Legión de Honor de manos de Eugenia de Montijo. Y el 9 de marzo de 1886, su sobrino Gastón le dispara un tiro en una pierna; no se repondrá nunca de la herida, que le deja una perenne cojera, ni tampoco del dolor moral que le produce este acontecimiento. Esa es una de las piezas clave del supuesto “misterio Verne”, que no encaja demasiado bien con la supuesta tranquilidad de una vida burguesa. Incidente que es fácilmente explicado, en versión familiar y oficial, como un ataque de locura —la “fiebre cerebral”, que se decía entonces— en un joven admirador suyo, y que ha hecho pensar a algunos autores en un drama pasional con tintes de homosexualismo. Lo cierto es que, a partir de entonces, su trabajo pierde esa confiada creencia en el progreso y en la bondad intrínseca del ser humano, que era una de sus características más distintivas. Poco después del incidente, Verne sufre otro duro golpe moral: muere su amigo y editor Jules Hetzel, que había sido literalmente como un padre para él.

En esta parte final de su vida, vemos a un Julio Verne instalado en el éxito literario, pero muy desgraciado en la vida privada: su matrimonio es

un aburrido chasco, su hijo Michel le da horribles disgustos, sus relaciones familiares se deterioran... El escritor trabaja infatigablemente, tal vez como una forma de evasión, hasta que muere el 24 de marzo de 1905. Se reciben telegramas de condolencias del mundo entero, e incluso el Kaiser Guillermo deja constancia de su pésame.

Una lectura desapasionada

Esta biografía apuntada es necesariamente esquemática; no es la vida de Verne la clave de su encanto, sino que debe encontrarse en su obra misma, no separada del hombre —vida y obra nunca lo están— pero sí provista de características propias. Obra que ha de ser desmitificada —esto es, leída sin apasionamiento— para disfrutarla mejor; obra sin lugar a dudas meritoria, que tiene muchas lecturas posibles². Julio Verne pasa por ser un precursor de la ciencia-ficción moderna, y eso no es cierto en absoluto; ante todo, porque la ciencia-ficción no es un género propiamente dicho, sino una serie de tendencias dentro de la literatura moderna, que quedan englobadas bajo esa etiqueta. Cierto es que hay un sector de este género que tiene relación con el pensamiento verniano: en algunas novelas tecnologicistas de los años treinta y cuarenta, y sobre todo en los Estados Unidos, encontramos algunas constantes vernianas: la fe en el Progreso de la ciencia y de la técnica, y la justificación de una política expansionista e imperialista, así como un cierto sentido de la “democracia”, en el sentido más burgués de la palabra, aparecen tanto en la obra de Verne —que servía en sus novelas al colonialismo francés, atacando su contrapartida británica, y que defendía el espíritu demócrata-burgués del 48— como en los primeros trabajos de, por ejemplo, Isaac Asimov o Van Vogt. Sin embargo, Verne es un hombre muy anclado en su tiempo, y no especula sobre el futuro ni sobre la naturaleza del hombre; se limita más bien a reflejar lo que ocurre magnificando el presente para darle una dimensión literaria aventurera.

La novelística de Julio Verne es, en realidad, la obra de un heredero del Romanticismo, obsesionado con el decorado y la parafernalia

² Recomiendo el libro *Una lectura política de Julio Verne*, de Jean CHESNEAUX, publicado por Siglo XXI [Madrid, 1973].

tecnicistas de su época. Pero hay en él, sobre todo, elementos que le relacionan literariamente con el Romanticismo, tanto alemán como francés: sus descripciones de ciertos paisajes —en el centro de la Tierra, o en el cometa errático de “Héctor Servadac”, por ejemplo— grandiosos e inhumanos; su amor por el mar, y sus cantos —en lo mejor de su obra— a la libertad individual, al individuo solitario que lucha a un tiempo contra la naturaleza y contra los hombres; las tormentas magnéticas y los desiertos helados donde habita, blanca, la Muerte. Lector apasionado de Poe, sobre el que escribió un corto ensayo crítico en su juventud, de Baudelaire y de los alemanes, este burgués encantador supo destilar sus filtros y sus venenos, y devolvérmolos en forma de inocuas narraciones para niños.

En cuanto al espíritu libertario que parece animar algunos de sus escritos, no pasa de ser un fantasma, una pura ilusión: el magnífico y anarcoide capitán Nemo —de cuyas aventuras quiere la leyenda, que a mí me gustaría poder creer, que fuese autora inconfesa la comunera Louise Michel— no es más que un fantasma romántico, un descendiente de Melmoth el Errante, del Héroe Rebelde. En realidad, sus novelas son obras de un burgués liberal, que a veces hace tímidas incursiones en el terreno movedizo de la utopía sansimoniana y cree, por encima de todo, en la Tercera República.

Cuando tiene que manifestar su opinión concreta sobre hechos de su tiempo, entonces el absoluto reaccionario que es en el fondo muestra la oreja. Veamos, si no, estas palabras tomadas de su correspondencia, y referidas a la Comuna de París: “Espero que se mantendrá a los guardias móviles por algún tiempo en París, y que fusilarán a los socialistas como a perros. La República no puede resistir más que a ese precio”. Todo esto no significa quitar su justo valor a las novelas de Verne, sal de la infancia de muchos de nosotros; desde luego, no parece necesario leerle como quien leería a Marx o a Bakunin. Tiene una magia propia, esa magia ingenua de quien trata de reflejar el mundo en las obras de los hombres y se encuentra, como marco y complemento de su trabajo, con los misterios de la Naturaleza, y de ese Espíritu inconsciente —azar o proyección secreta del espíritu infantil que hay en quien reflexiona— que la anima.

Tiempo de Historia 43, 1 de junio de 1978, pp. 114-119.

El “Conde de Lautreamont”: un enigma histórico-literario

Isidore Ducasse, nacido en Montevideo en 1846, y muerto misteriosamente en Francia a los veintiún años de edad, llamado “Conde de Lautreamont” y autor de tan sólo dos libros, los *Cantos de Maldoror* y las *Poesías* —en realidad, un conjunto de máximas moralizantes y literarias—, ha servido de lumbre infrarroja y ultravioleta —pero nunca de luz natural— a toda la poesía válida del siglo XX, desde el surrealismo en adelante. Descubierta por los simbolistas tardíos, fueron en realidad André Breton y sus alegres muchachos surrealistas quienes utilizaron el material profundamente sugestivo y rico que dejó este trágico joven en su cortísima obra. Junto con Rimbaud, pasó a ser una de las musas adolescentes de la modernidad literaria; junto con Sade —y tal vez con Nietzsche— significó para el pensamiento francés el comienzo de la transmutación de todos los valores morales y literarios, la burla ensangrentada y feroz de la vida cotidiana. Como tal “maestro de pensar y de escribir”, se han realizado sobre su figura conflictiva multitud de ensayos y trabajos, y no sería raro verle aparecer alguna vez como personaje secundario en una película americana dando el ambiente bohemio del pasado siglo en París. Y, sin embargo, este personaje se ha mantenido en el más absoluto secreto en lo que concierne a su biografía; lo más que se sabe de él es que nació en Montevideo, hijo de un acaudalado comerciante francés, y que cursó sus estudios en los liceos de Tarbes y de Pau. En sus estudios conoció a otro muchacho de su edad, Georges Dazet, a quien —al parecer— va dedicada la versión original —disimulada después por el propio autor, para evitar herir susceptibilidades— de muchos de sus *Cantos*.

Tal es el misterio que le rodea, que hasta ahora no se ha podido tener ni siquiera una fotografía suya. Pero, al parecer, el crítico argentino,

estudioso de su obra, Álvaro Guillot-Muñoz, descubrió la única fotografía existente suya en 1925. La fotografía se perdió en 1927, durante un registro policiaco en la vivienda del crítico, y no ha vuelto a ser encontrada hasta el pasado año por Jacques Lefrère, investigador y crítico literario que ha editado un libro sobre el tema, titulado *Le Visage de Lautreamont*.

La fotografía puede ser apócrifa, aunque responda a las descripciones que dieron sus pocos compañeros y amigos de colegio: un joven moreno, de pelo rizado, delgado y pálido y con una sempiterna expresión de melancolía o de spleen en el rostro. Si la reproducimos, es simplemente por la necesidad tan humana de darle un rostro al mito, de hacer de una figura que, en sí misma y en su escritura encarna la Sombra, algo más claro, limitado y definible dentro de un esquema humano. Hay quien negará su veracidad, por mil motivos, y quien la defenderá a ultranza. Pero el Conde de Lautreamont está más allá de todo eso; como un auto-vampiro, el conde llegó a devorar por completo al mortal Isidore Ducasse, y a instituirse como una realidad única y poderosa en el mundo del Espiritu contemporáneo.

Tiempo de Historia 46, 1 septiembre 1978, p. 124.



(Única fotografía del Conde de Lautreaumont, descubierta por el crítico argentino Álvaro Guillot-Muñoz, tomada en torno a 1925 [N. del E.]

Artaud, el idiota

Antonin Artaud no era propiamente un creador. Más bien podríamos definirlo como un “no-creador”; como una especie de idiota, cuya estupidez pudo ser capitalizada por la genialidad crítica de André Breton, utilizada para sentar las bases del surrealismo. Artaud era “el loco que habla”, y su lenguaje, un balbuceo continuo. Prisionero de un espíritu destrozado, su discurso vital se desarrolló desde 1896 hasta 1948, tartajeante, grotesco y a veces grandioso. A los treinta años de su muerte, es innegable la influencia que ha ejercido sobre el espíritu contemporáneo. Y no porque su pensamiento fuera genial, ni por la posible “belleza” de sus textos, sino porque la sociedad que le condenó al encierro interior y exterior, al manicomio —separación de los demás— y a la locura —separación de sí— sigue siendo la misma, y aun afianzándose en los mismos principios de entonces. Y porque el suicidio físico o moral sigue pareciendo a muchos la única respuesta válida contra este sistema social.

Un suicidado del espíritu

Repensar la biografía del poeta Antonin Artaud es plantearse una serie continuada de fracasos, tanto profesionales como íntimos, que le llevarán al manicomio —su única solución— y a la muerte en la miseria y en la soledad. Digamos que su vida misma empieza con un fracaso: desde niño se ve aquejado de neuralgias terribles, de dolores que le llevan, por prescripción facultativa, al uso de los opiáceos en la infancia misma. Sufre, y es el sufrimiento su primera relación con el mundo; será también la única, o al menos la determinante.

Su entrada en la literatura se hace también desde el fracaso. Envía sus primeros poemas a Jacques Rivière, entonces director de la *Nouvelle Revue Française*, y este se los devuelve alegando su falta de coherencia, recomendándole un nuevo planteamiento, sin desanimarle del todo, pero sugiriendo cambios sustanciales en su forma de hacer poesía. A esta carta contesta Artaud con otra, razonando y explicando su imposibilidad para escribir, para expresarse: el drama de una mente que no se encuentra a sí misma en su expresión. Esto da pie a la extensa *Correspondencia con Jacques Rivière*, testimonio lúcido de un diálogo entre el “intelectual” y el “loco”; diálogo que luego mantendrá Artaud constantemente a lo largo de su vida.

Tenemos, luego, el surrealismo. Puede decirse tal vez que Artaud hubiera podido ser el único surrealista, el único que vivía realmente la experiencia surrealista tal como la entendió Breton. Y, sin embargo, no fue verdaderamente así. No lo fue porque le faltaba lo que a Breton sobraba: sentido crítico, capacidad de elaborar juicios de valor sobre sí mismo y sobre la realidad. Pronto se separó del movimiento, impulsado sobre todo por la toma de postura política cercana al Partido Comunista Francés de los surrealistas. Para Artaud, la revolución social era más bien una traba para la “revuelta total” que él imaginaba.

Continuemos con los fracasos: sus fracasos sentimentales con Anais Nin y con la actriz Genica Athanasiou, producidos por un rechazo profundo de la realidad del cuerpo. El sexo —y, por lo tanto, la relación afectiva— están en nuestro poeta sometidos a la tortura constante, al fuego de una destrucción continua y desde luego poco o nada razonada. Cuando dice “mierda para el espíritu”, también dice “mierda para la carne”; y cuando dice “donde huele a mierda huele a ser”, no hace sino reducir el ser a mierda.

Más tarde está el fracaso definitivo, que será el fracaso con las drogas. Harto ya de una adicción a la heroína contraída, como ya he dicho, en sus primeros años, se va a México. Va allí a dar una serie de conferencias, pero sobre todo a encontrarse con los indios tarahumara, practicantes del rito del peyote. Al igual que luego haría William Burroughs, en su búsqueda del yagé por las selvas de América Central, va a buscar “el fije definitivo”. Pero, al contrario de Burroughs, Artaud está enfermo y carece de la más mínima posibilidad de distanciamiento con la experiencia fortísima que sufre; no se encuentra solamente ante una droga nueva,

sino ante toda una forma de concebir la vida y el mundo, que no puede asumir. Vive en un mundo de magia, entiende como magia todo aquello que le acontece. Delira; esto es, camina en círculos excéntricos en torno a un yo cada vez más disgregado. La experiencia del peyote no le sirve. Tras su viaje a México, tras una escala caótica en Irlanda, es detenido en el barco mismo que le devolvía a Francia y encerrado de inmediato en un manicomio a finales de 1937, recién cumplidos los cuarenta y un años. A partir de ese momento, su vida es un continuo peregrinar de manicomio en manicomio. Pasa la ocupación nazi encerrado, sometido a un régimen que creía que la mejor manera de resolver el problema de los locos era la eutanasia, y se libra de ella de milagro. En realidad, uno de sus fracasos más terribles es no haber muerto entonces, por muy cruel que sea decir esto: hubiera tenido después honores de héroe nacional, como ocurrió con el surrealista Desnos, muerto en un campo de concentración alemán. Pero no: sobrevive y sigue escribiendo, balbuciendo gases y textos, hasta 1948. En ese año es liberado, y muere en la miseria, roído por un cáncer de ano. Acaba entonces su biografía, y empieza su historia.

La belleza carcomida

Fue actor, Artaud. Hasta sus últimos momentos fue un hombre de cine y de teatro. Participó en la *Juana de Arco*, de Dreyer, y en el *Napoleón*, de Abel Gance, entre otras películas. Hizo el guión para un film surrealista, *La Coquille et le Clergyman*, y muchos otros más, nunca realizados. Pensó y quiso llevar a cabo una nueva forma de teatro, el “Teatro de la Crueldad”, basado en una concepción del espectáculo influida por el teatro balinés y oriental, convertir el teatro en sangrienta ceremonia de participación horrorizada.

Este es otro de sus fracasos, su carrera como actor; fracaso que va unido al de su cuerpo. Al comienzo de su carrera, la máscara de Artaud es de una belleza casi divina; la boca muestra un gesto altivo y desdeñoso, y los Ojos miran con fulgores de faro más que de incendio; su nariz afilada no hace sino dar un toque de elegancia a ese rostro que, de no ser por ella, hubiera podido pertenecer a un Apolo de la Antigüedad. Poco a poco, a medida que la vida y el sufrimiento van haciendo mella en él, todo eso se carcome: sobresale tan solo la nariz de un amasijo de muecas y arrugas, el

fuego de sus ojos se convierte en relampagueo zorruno, y la sonrisa desdentada hace pensar en rictus de calavera disfrazada para Halloween. “Soy un enemigo del sexo”, dirá en algún momento, en alguna entrevista; en realidad, pierde el sexo. Pierde la expresividad, convertida en un montón de tics. Pierde, incluso, el poco uso de la palabra que le quedaba. Es la carcoma que le roe, la locura; es decir, los estragos del encierro y de los electroshock, de la insulina y los tranquilizantes. El llamado loco no tiene derecho a nada, ni siquiera a la belleza, ni siquiera al cuerpo.

El peligroso social

La huella de Artaud en el pensamiento actual supera a la de sus compañeros surrealistas, incluido Breton. El surrealismo —ya se ha dicho muchas veces, pero nada nos impide decirlo una más— tuvo éxito cuando se convirtió en surreal, invadiendo los campos más comunes de la vida cotidiana, entrando en la publicidad, en los giros lingüísticos corrientes, en todo, y perdiendo la unidad de pensamiento —el cuerpo surrealista— que lo definía como tal. Con Artaud no ha ocurrido eso, sino lo contrario. Las reivindicaciones de su tiempo —fue en 1925, cuando dirigía el *Centro de Investigaciones Surrealistas*— tienen hoy mayor vigencia que entonces: “Abrid las prisiones, licenciad al Ejército”, dice una de sus proclamas. Artaud fue siempre lo que hoy entenderíamos como un “peligroso social” en activo. Y ahí es donde radica su importancia actual. Puede ser considerado como el primero en decir por escrito que el sistema que se basa en cárceles, manicomios y ejércitos para seguir manteniéndose es aberrante; que las drogas son necesidad y han de ser de venta libre; que el sistema social vigente es cárcel para el cuerpo y el espíritu; que el cuerpo —el cuerpo incluso, del que era enemigo declarado— tiene una realidad que le es negada por la institución. Y escribe todo esto en plena noche surrealista.

Por otra parte, su viaje a México, su interés por la magia y por el pensamiento irracionalista, puede hacerle precursor de los movimientos contraculturalistas actuales, con su culto a la droga y a la experiencia místico-mágica del mundo. Sus relaciones con la realidad están transformadas por esta experiencia que no se genera en el pensamiento —

demasiado lento para él—, sino en una vivencia subterránea, irracional e inconsciente. En él, el sueño y la vida son uno solo; esto es, una pesadilla.

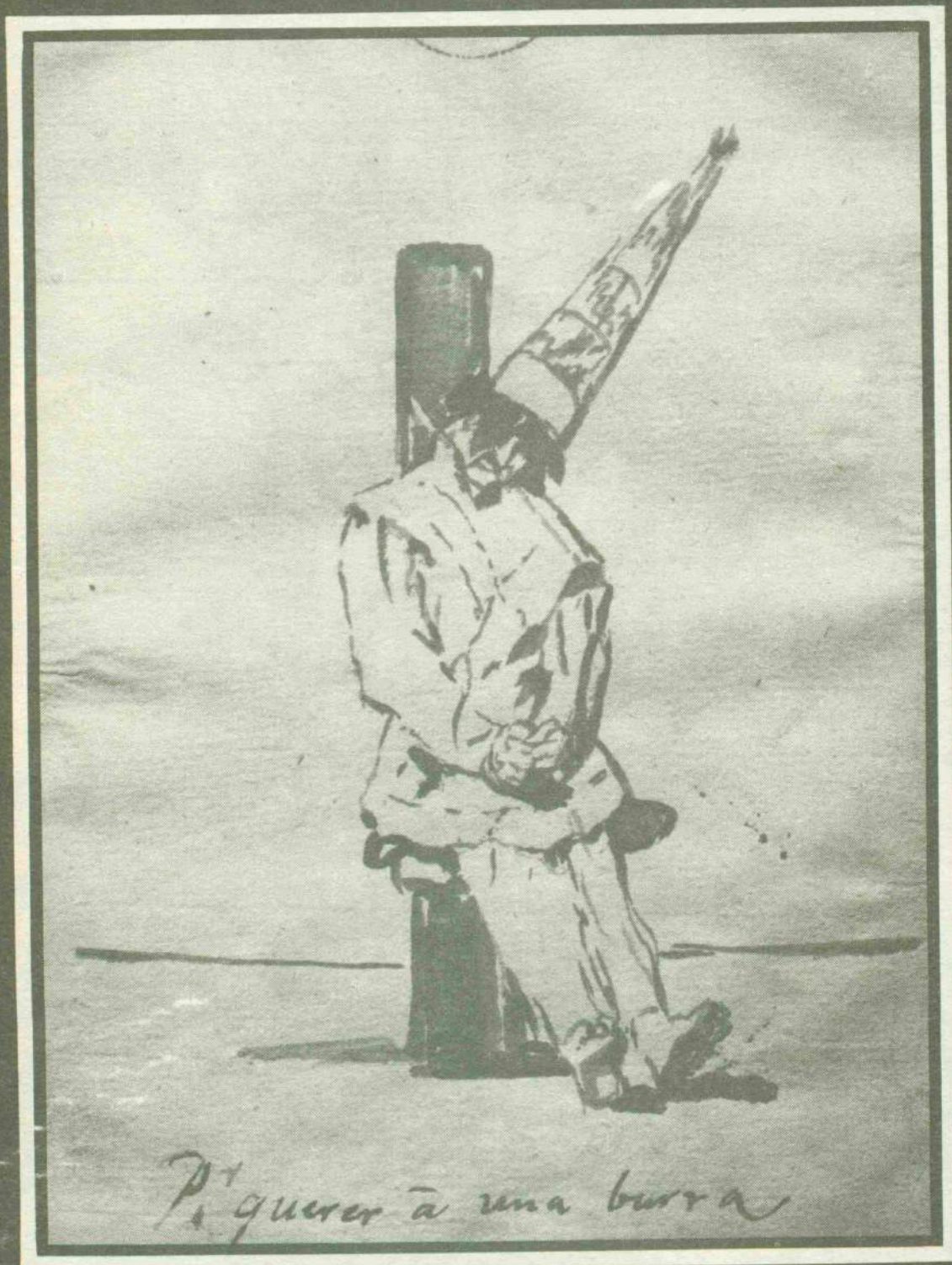
Pero en lo que más ha influido Artaud sobre el pensamiento actual es precisamente en su conciencia del fracaso, de la imposibilidad de todo. Su vida y su obra parten de esta miseria cotidiana, de esta desesperación y rechinar de dientes que son la clave de la literatura, de la canción, del dibujo, del cine y, en pocas palabras, de todas las formas de expresión moderna. Por encima y más allá de todos los planteamientos estructuralistas y telquelianos, que ofician de policías y tratan de devolver a Artaud a la cuadrilla de la cultura, él está en la miseria que nos envuelve, en la mierda donde vivimos. Él es expresión semiconsciente de ese miedo y de esa mierda: torturado, apaleado, electrochocado y maldito, él vive.

Conclusión

Artaud el Idiota, Artaud-le-Momo, Artaud el lento que no sabe escribir; todo esto es el pobre poeta encerrado en su doble prisión. Todo esto y, desde luego, mucho más: un hombre que intenta superar las escisiones de una mente que se anula a sí misma al querer expresarse, un hombre que sufre el mundo y combate ese sufrimiento, una experiencia miserable que, aún hoy —y mañana, y siempre, mientras este mundo siga siendo inhabitable—, tendrá fuerza, será compartida tanto por el lúcido que reflexiona como por el enfermo que padece y no sabe de dónde le vienen las bofetadas. Habría que tirar la estatua grotesca, la máscara terrible de Antonin Artaud, el Héroe, pero, para ello, habría antes que transformar el mundo.

Tiempo de Historia 49, 1 de diciembre de 1978, pp. 120-123.

La imposible lucha contra la Norma
Marginación Social



Eduardo Haro Ibars

La imposible lucha contra la Norma. Marginación social

Desde la muerte de Franco y el advenimiento del nuevo régimen, comenzó a darse en España un fenómeno que antes hubiera parecido impensable: algunos grupos de los llamados “marginados sociales”, emprendían una lucha abierta —tímida casi siempre— contra el sistema jurídico y social que les oprimía. Los psiquiatrizados, los homosexuales, los presos sociales, etc., se empezaron a mover, en un empeño por cambiar la trama sutil de la vida cotidiana, desbancando a veces a los partidos políticos tradicionales en su protagonismo de la lucha por la libertad y la transformación del mundo que habían asumido contra la dictadura de Franco. Desde entonces a ahora, el famoso desencanto, esa sutil forma de decepción fomentada por la pseudodemocracia que sufrimos, ha hecho mella también en todos estos grupos y movimientos, de tal modo que la timidez inicial ha degenerado en apatía. La lucha contra la Norma está, ahora, en un punto muerto. Las causas son muchas, y muy diversas.

Pero ¿qué es un marginado?

Epilépticos, hippies, madres solteras, locos homosexuales, delincuentes, prostitutas, gitanos, vagabundos, drogadictos y alcohólicos, sordomudos, tísicos, varones exhibicionistas, enanos, tullidos, leprosos, sifilíticos, albinos, anarquistas y en general todas las mujeres; así como aquellos cuyas taras son secretas: la neurosis o las barricadas³.

³ Manuel GÓMEZ BENEYTO. De una conferencia reproducida en el número 1 de *Temas monográficos de Sexología*, del Instituto Lamba. Barcelona, 1976.

Podría decirse que la sociedad que soportamos está compuesta por un abigarrado número de grupos, minoritarios o no, separados los unos de los otros y marginados por completo de ese Estado que se supone formamos todos; grupos a menudo antagónicos, oprimidos siempre por la maquinaria del Poder, incapacitados para autodeterminarse y decidir con respecto a sus propias peculiaridades. Marginados somos todos, además de los que se nombran en la cita inicial: los trabajadores explotados — trabajador y explotado son, aquí y ahora, sinónimos— los jóvenes, los ancianos, los militantes de partidos de ultraizquierda, e incluso —aquí no establezco ninguna valoración moral— los “Guerrilleros de Cristo Rey” y las maltratadas amas de casa decentes. Grupos todos que sufren de una doble enajenación: unos de otros —rompiendo la ficción de una supuesta convivencia social basada en contratos, en admisión de las peculiaridades ajenas— y del aparato estatal, que los maneja a su antojo. Ahora bien, si todos somos marginados, algunos lo son más que otros. Tal es el caso de todos aquellos que sirven de chivo expiatorio para la sociedad en general; cuyas actividades no son sólo reprimidas desde el punto de vista de la moral y las conveniencias sociales, sino de la Ley que los encarcela, o de la Medicina que los encierra en manicomios u otras instituciones especiales: homosexuales, drogadictos, “locos”, “delincuentes”... Estos sirven, entre otras cosas, para que los demás ciudadanos, que no tienen estas peculiaridades, no tengan conciencia de su propia condición de oprimidos y marginados y se sientan integrados en el Cuerpo Místico de la Sociedad, tranquilos y contentos con el papel que les ha sido asignado. En este caso, como en todos, la excepción no solo confirma la regla, sino que la inventa. La Norma necesita, para existir, de los a-normales.

El marginado nunca lo es de una manera voluntaria. Puede ocurrir — ocurre con bastante frecuencia— que, al tomar conciencia de su situación, se afirme en ella y rechace de plano el sistema que le ha segregado, bien recluyéndose en guetos cerrados, bien emprendiendo una lucha activa contra tal sistema. Hay excepciones mesiánicas: de pronto, alguien que tenía un puesto de privilegio dentro de la Norma, se escapa de él, sensibilizado por la miseria de su entorno. Así ocurrió, por ejemplo, con el Príncipe Kropotkin, anarquista y defensor del pueblo ruso oprimido, Pero son casos aislados, atípicos.

Quien margina, no es ni siquiera ese ente abstracto —y ficticio, como todos los entes abstractos— al que llaman “la Sociedad”. Margina el Poder, el Poder económico y el Poder político —dos caras de la misma moneda—; y el poder es concretísimo, y está en manos de personas concretísimas, con nombres, apellidos y cuentas corrientes que quieren conservar, y situaciones de privilegio que quieren seguir teniendo. Estas personas comprenden que es bueno para ellos que el hombre esté solo y separado, que se sienta culpable, que sea vulnerable siempre al peso de la Ley; y que las morales tradiciones —pues hay muchas, no una— ayudan a que esto sea como es.

Cada sistema social tiene sus marginados, y también cada momento histórico. brujas, herejes y poseídos en el Medievo, cuando el Poder estaba en manos de la Iglesia; ladrones y locos cuando la burguesía tomó el Poder, tras la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, cuando la Burguesía tomó el Poder, y se apoyaba en dos inamovibles pilares: la Propiedad y la Razón. Hoy, son “disidentes” los “locos”, los “enfermos”. Y se tiende a llamar enfermo a todo aquel que rechaza la Norma, o no la cumple: homosexuales, drogadictos, psiquiatrizados, delincuentes, no son ya carne de presidio o de hoguera, sino carne de hospital. Y el médico ha sustituido al policía, o colabora estrechamente con él.

Grupos de marginados en España: una triste lucha

Lo social sabe cuáles son las amenazas que le acosan y les sale al paso, las ataja aun antes de que lleguen a formularse como tales (...) Lo normal amenaza nada menos que con detener el Progreso social⁴.

Amparados en la teoría neoanarquista de Goodman y Norman o. Brown, con el ejemplo de los grupos más avanzados que formaron el núcleo renovador de la Revolución de Mayo del 68; impulsados por la situación de intolerable opresión —cada vez mayor, aunque ahora esté disfrazada bajo el sonriente disfraz de la tolerancia— los grupos de marginados españoles, siguiendo el ejemplo de lo que ya se llevaba años haciendo en toda Europa y en los Estados Unidos, al amparo de la

4 Fernando SAVATER. Artículo publicado en la revista *Por Favor*, Barcelona, 1977.

“democracia formal” que impera en los países occidentales, intentaron de una forma abierta, en el nuevo régimen predemocrático, hacer valer sus derechos, imponerse de una forma u otra al aparato represor. Los primeros grupos —homosexuales, por ejemplo— en manifestarse, no esperaron a la muerte del dictador. Así, en 1973 ya se habían constituido algunos en Cataluña, como AGHOIS (Agrupación Homófila para la Igualdad Sexual), de donde saldrían más adelante el MELH (Movimiento Español de Liberación Homosexual) y, después el FAGC (Front d'Alliberament Gai de Catalunya), ya dotado de una estructura casi de partido político —con células, secciones de barrio, aparato de propaganda, etc.—. Tales grupos eran aún reformistas y sólo limitaban sus reivindicaciones a la defensa de los homosexuales en casos concretos, sin tener una conciencia clara de lo que significa la Norma como opresión, de la necesidad de un cambio social radical. Buscaban la erradicación de la *Ley de Peligrosidad Social*, dictada en el año 70 para sustituir y mejorar a [sic] la *Ley de Vagos y Maleantes* o, al menos, la exclusión de ella de los homosexuales. Sin embargo, ellos sembraron la semilla del cambio, fueron la conciencia viva de los primeros grupos de marginados que funcionaron aquí. Y, poco a poco, el movimiento homosexual se fue extendiendo por toda España: Madrid, Málaga, Valencia; todos tuvieron sus frentes, sus grupos de lucha contra la Norma.

Los demás grupos marginados tardaron más tiempo en manifestarse: el sistema policiaco era, y es, muy fuerte y represivo en España, y todavía el nuevo Régimen no ha conseguido ajustarse bien la máscara liberal y tolerante de sus hermanas mayores, las democracias europeas. Los psiquiatrizados hubieron de ser amparados, precisamente, por psiquiatras liberales o marxistas, incitados por las experiencias de Basaglia en Italia, o por la antipsiquiatría —que más bien podría llamarse “nueva psiquiatría” o “psiquiatría existencial”— de Laing, Cooper y Esterson. Las experiencias del “Hospital de Día”, dirigido por el Dr. Enrique González Duro en la sala de psiquiatría del Hospital Francisco Franco, fueron un paso importante en la superación de la antinomia médico/enfermo, y un intento de lucha contra la cosificación del enfermo mental. González Duro y su equipo han tenido que luchar contra todo tipo de trabas burocráticas y contra todas las críticas morales y supuestamente terapéuticas que hacían fracasar su intento. La psiquiatría tradicional se

ha visto amenazada duramente por este experimento, y ha luchado contra él de todos los modos y maneras imaginables.

Los sectores más concienciados de los presos sociales —concienciados, en parte, por su convivencia forzosa con presos políticos y miembros de grupos anarquistas; en parte por lo intolerable de su situación dentro de las cárceles— se unieron en una organización tan viva como fue la COPEL (Coordinadora de Presos en Lucha), que tuvo sus mejores momentos en los años 76-77, buscando sensibilizar a la opinión del país por medio de motines, autolesiones y manifiestos, sobre la situación infrahumana que se sufría y se continúa sufriendo en las cárceles de España. La COPEL está, hoy, casi muerta. Por un lado, la hipócrita reforma penitenciaria llevada a cabo bajo la dirección de García Valdés —tras la muerte de su predecesor en el cargo de Director General de Prisiones, a manos de un comando del GRAPO—, que consiguió engañar durante un tiempo al público en general, y también a muchos presos; el casi total abandono por parte de los partidos políticos de izquierda —la CNT fue la única organización revolucionaria que les proporcionó apoyo, aunque tímido, al principio de su andadura— y, sobre todo, la durísima represión y dispersión de que fueron objeto en el interior mismo de las cárceles —palizas, conducción a prisiones durísimas, como la de Herrera de la Mancha, o el Penal del Puerto de Santa María, suicidios...— desmembraron a la COPEL, que hoy ha perdido a un tiempo su fuerza dentro de las cárceles y su credibilidad fuera de ellas.

El acto más significativo que llevaron a cabo todos estos grupos reunidos, fue la serie de actos, conferencias y manifestaciones que se llevaron a cabo en toda España en junio de 1978, con motivo de la conmemoración del “Día Internacional del Orgullo Gay”. Yo fui testigo presencial de la manifestación masiva que se celebró en Madrid, y que fue convocada por el FLHOC (Frente de Liberación Homosexual de Castilla) — formado por la fusión de tres grupos, FHAR (Frente Homosexual de Acción Revolucionaria), “Mercurio” y MDH (Movimiento Democrático Homosexual), vinculado este último de una manera subterránea al PCE— y apoyada esta vez por todos los partidos políticos y agrupaciones de izquierda. Allí estuvieron presente, no sólo los homosexuales, sino todos aquellos que estaban en contra de la *Ley de Peligrosidad Social*, y del Código Penal en su forma vigente: COPEL, prostitutas, lesbianas,

psiquiatrizados... fue, en cierto modo, una fiesta, pero una fiesta muy seria, que agrupó a unas ocho mil personas.

La última manifestación convocada por el FLHOC en Madrid, en junio de este año, ha reunido a unas ochocientas o mil personas. Un diez por ciento aproximadamente de las que caminaron juntas hace dos años. Si hace falta una prueba del desinterés creciente por la lucha de las minorías marginadas, ahí está.

La apatía

La apatía que ahora alcanza a los grupos de marginados, es general. Tras la efervescencia de los primeros años después de la muerte del dictador, se ha visto que todo sigue igual, o tal vez peor, en todos los aspectos. Pero tal apatía, tiene en el caso que nos ocupa otros motivos, otras raíces más profundas.

En primer lugar, podemos achacársela al funcionamiento interno de estos grupos. Ninguno de ellos, que sepamos, ha tratado de hacer un análisis teórico global de la situación social del país, del mundo en que vivimos. Se han limitado a plantear sus reivindicaciones pequeñas, sin tener en cuenta —o solamente de una manera formalista— las reivindicaciones de los demás. La idea de un “Colectivo de Grupos Marginados” no ha pasado de ser una utopía, algo que no ha tenido un funcionamiento real y efectivo. Los grupos de marginados —exceptuando algunos colectivos feministas— han fallado en el momento de hacer un planteamiento ideológico de su situación dentro de un contexto amplio social, económico y moral. La mayor parte de ellos, han sido aquejados de lo que se podría llamar “complejo de Caín”. Me explico: Caín actúa y se rebela, no porque conteste la autoridad o la simple existencia de Yahvé, sino porque desea ser aceptado por él. Se siente marginado contra su voluntad, y sólo pide volver al favor de Dios; y esto hace, precisamente, la fuerza del Dios que le margina aún más y que, a su desprecio inicial, une ahora la señal infamante del proscrito, marcada a fuego de manera indeleble. Del mismo modo, los grupos de marginados, en su mayor parte, no se han planteado desde el principio la lucha contra la Norma, sino que han querido ser incluidos dentro de ella, reconociéndola implícitamente:

han querido ser reconocidos como “normales”, integrarse a su sistema social. Los homosexuales católicos, por ejemplo, no han contestado jamás a la Iglesia Católica en general, sino que se han limitado a protestar, dolidos, porque su Iglesia no les reconocía ni les reconoce. Los presos sociales no han decidido demoler las cárceles y borrar incluso la misma noción de “delito”, sino que se han limitado a pedir condiciones de vida más humanas dentro de ellas. Y así, todos. Esto, que parece ir encaminado a debilitar el sistema social vigente, le fortalece, por el contrario, y le da armas. Las posturas reformistas y no radicales reconocen el “Estado de Derecho” de aquello contra lo que se supone que luchan.

Otra razón para el desencanto —palabra que odio utilizar, por lo manida y mal utilizada— es el funcionamiento mismo de la “democracia” que vivimos, su astucia para asimilar y tragar a todos estos movimientos. Se basa en la permisividad, en la tolerancia —monstruosa forma de opresión, en la que el oprimido queda incapacitado para ver sus cadenas—, en las aparentes concesiones. Concesiones que se quedan en la forma, y que nunca van al fondo real del asunto; y la utilización de la forma por ejemplo, la tolerancia hacia la pornografía homosexual, que hace del sexo un bien de consumo estereotipado —hace que muchos pierdan de vista la verdadera opresión que sufren, y la necesidad de una lucha contra ella—.

Un tercer factor que determina el mal funcionamiento de los grupos de marginados, ha sido el casi total desinterés que ha tenido hacia ellos la izquierda tradicional, parlamentaria o no. Partidos mayoritarios y de peso, como pueden ser el PSOE o el PCE, no se han pronunciado más que tímidamente, y con la punta de los labios, sobre temas como son la homosexualidad, las drogas blandas y su legalización, la *Ley de Peligrosidad Social*; cuando lo han hecho ha sido, casi siempre, con fines electoralistas. Tan sólo las Juventudes Comunistas, en su último Congreso, publicaron algunas ponencias interesantes sobre estos temas. Los únicos partidos que se han pronunciado abiertamente sobre el tema, de una manera consciente y sensata, han sido, primero, la Liga Comunista Revolucionaria y, más tarde, el Movimiento Comunista y la Joven Guardia Roja. Los anarquistas de la CNT, por su parte, han mantenido una postura distante frente a estos asuntos. Se trata de un sindicato de trabajadores, que no tiene mucho que ver con estos asuntos de

costumbres, aunque haya habido libertarios que, en grupo o individualmente, los hayan discutido y hayan apoyado a los grupos marginados. La lucha de los marginados se trata de la lucha más respetable que existe: la del individuo por su derecho a comportarse como tal, y —como decían los situacionistas— “Gozar sin ataduras, vivir sin tiempos muertos”.

Quizás la solución sería la creación de un “Partido Radical”, siguiendo el modelo italiano, que luchase por este tipo de libertades individuales. Se habla últimamente mucho de él, pero nadie hace nada. Y serán las derechas —o las nuevas derechas— quienes acaben creándolo, llevándose el gato al agua, asimilando de nuevo una lucha digna, que se quedará una vez más en nada.

Referencias

VV.AA., *El Homosexual ante la sociedad enferma*, Barcelona, Tusquets [1978].

VV.AA., *Grupos marginados y Ley de Peligrosidad Social*, Madrid, Campo Abierto [1977].

GARCÍA PÉREZ, Alfonso, *La rebelión de los homosexuales*, Madrid, Pecos [1976].

[SAVATER, Fernando y otros] *El Preso Común en España*. Madrid, Ediciones de la Torre [1977].

Tiempo de Historia 72, 1 de noviembre de 1980, pp. 192-203.

La Presencia de la Bruja

La bruja es uno de los personajes más populares dentro de la galería de monstruos, horrores, engendros del diablo o seres simplemente raros que forman nuestra mitología y nuestro folklore. Y no solo en España, sino en todo el mundo occidental, desde la Europa más nórdica hasta la América puritana y colonial; son famosos los procesos de brujas en Salem (Nueva Inglaterra), procesos tan injustos, disparatados y arbitrarios, que dieron pie a la obra —precisamente, una denuncia contra la arbitrariedad judicial— de Arthur Miller, *Las brujas de Salem*, y que popularizaron la expresión “caza de brujas”, para designar los hechos brutales del senador McCarthy y su “Comité de Actividades Antiamericanas”. Las brujas de la América del siglo XX, se convirtieron, por un raro hechizo, en rojos.

Nuestra visión de las brujas ha cambiado mucho, desde la Edad Media hasta ahora. El ilustrado historiador romántico Michelet las reivindicó como las primeras rebeldes frente al sistema social establecido, frente a la todopoderosa —entonces; ahora conserva su poder, pero éste se manifiesta de otra forma— Iglesia católica, siempre aliada con príncipes y opresores; y, últimamente, las feministas más radicales las han adoptado como símbolo considerándolas de las suyas; hay, incluso, un grupo estadounidense de feministas radicales que responde a las siglas de W.I.T.C.H., siglas que no se a qué corresponden exactamente, pero que, traducidas al castellano, dan la palabra “bruja”. Hay antropólogos e historiadores modernos que las absuelven de la acusación de satanismo, y las hacen herederas —a ellas y a ellos, porque también hubo, aunque en menor medida, brujos y hechiceros— de una tradición precristiana, pagana, de adoradores de Pan, Diana y otros dioses —Príapo, entre otros,

dios de la fecundidad— de la Antigüedad. Algunos llegan, pasando por encima de la Antigüedad clásica, a remontar el culto de las brujas hasta el Neolítico.

A mí, el asunto de la brujería me parece una muestra más de la locura del Estado, de todos los sistemas establecidos, que necesitan de delincuentes de todo tipo para perpetuar su autoridad. Víctimas propiciatorias, las brujas —y los herejes— son delincuentes “porque sí” a quienes hay que castigar por el mero hecho de existir. Es la sociedad quien está enferma, la sociedad quien está poseída por demonios terribles, que la hacen torturar, encarcelar y asesinar a muchos de sus miembros, por el simple hecho de ser diferentes. La bruja, el homosexual, la mujer, el drogadicto: todos ellos son seres cuyo único delito consiste en ser diferentes, en salirse de la norma. Cuando la sociedad castiga al diferente, o lo aísla en manicomios y otras instituciones concentracionarias, afianza su autoridad y provoca, al mismo tiempo, un sentimiento de confort y bienestar en quien no ha sido castigado: el “ciudadano normal” se siente seguro en sus cuadrículas, de las que temerá salirse siempre porque ve lo que le puede pasar: fuera, le espera el fuego de la hoguera, el electroshock o la cárcel. Incluso, este confort está matizado con una cierta y beneficiosa —beneficiosa para el sistema represivo, claro— angustia: al ser los castigos impuestos de manera arbitraria, sin que haya una clara distinción entre lo que se considera “buen” o “mal” comportamiento, el ciudadano teme siempre caer. Teme, en una palabra. La diferencia fundamental entre caza de brujas y persecuciones raciales, estriba en que en el segundo caso, el “Otro” —a quien se persigue, de quien se es siempre superior—, es verdaderamente otro; no se nos puede confundir con él porque es negro, o porque tiene determinados rasgos físicos o culturales que lo hacen radicalmente distinto de nosotros. Bruja, sin embargo, podemos ser cualquiera. Porque todos los miembros de cualquier sociedad infringimos, a sabiendas o no, alguna ley. Y todos lo sabemos, y todos sabemos que la Justicia, en su infinita arbitrariedad, puede castigarnos en cualquier momento, si le resultamos molestos, o simplemente por capricho.

La bruja como tipo

Desde *La Celestina* —o aún desde antes, desde *El Laberinto de Juan de Mena*, o incluso desde el personaje de la Trotaconventos del Arcipreste de Hita (que no es una bruja, propiamente dicha, pero que tiene muchos elementos brujueriles)—, hasta el retrato de bruja santanderina, norteña, que nos hace José María de Pereda, las hechiceras han sido presentadas, en literatura, como seres repulsivos: viejas, feas, desdentadas y miserables. Lo mismo ha ocurrido en pintura: Brueghel, Goya: viejas horribles en coyunda con sapos, cabrones y monstruos de todo tipo, que no eran más monstruos que ellas. Sin embargo, la bruja real —esto es, la que aparece en los procesos de la Inquisición— no era siempre así, ni mucho menos: había, incluso, niñas de trece años, incluso mucho menores. Y el proceso de Salem fue iniciado, precisamente, por niñas. El afán de lucro y la desviada concupiscencia sádica era lo que guiaba a los inquisidores, que debían gozar lo suyo descoyuntando adolescentes. Pero fue la misoginia la que guió a pintores y escritores: la mujer, considerada como “nido de iniquidades” se convierte rápidamente en bruja: ser grotesco y repulsivo, capaz de conseguir, sin embargo, poderosos filtros de amor para enajenar a los hombres; limitada a menudo, en su papel amatorio, a hacer, como Celestina, el papel de tercera en amores. Unida siempre a la sexualidad, a una sexualidad turbia y pecaminosa, de la que uno ha de avergonzarse.

Lo que sí es, casi siempre, la bruja, es pobre. Muy pocos son los casos de las brujas aristocráticas o de clase acomodada, al menos en España. Y proceden casi todas de ambiente rural: medio donde la medicina no llegaba, y donde había mujeres que se transmitían ancestrales conocimientos de plantas y simples salutíferos. Como, según expresión popular, lo que cura, también mata, las curanderas —que ejercían una función social bastante útil en el medio rural— pasaban a ser, como detentoras de poder, sospechosas también de brujería y aojamiento.

Tenemos, pues, un retrato bastante claro de la bruja: es un personaje rural, dotado de conocimientos superiores a los del común de los mortales; mala, por lo tanto, porque siempre se ha encontrado malo a quien sabe más que los demás; mala también, porque usurpa las funciones de dos cuerpos poderosos y detentores del poder real, del poder

social: por un lado, se arroga los poderes del médico, ya que puede curar; por otro, los de la Iglesia, en cuyo seno está la salvación: la bruja antepone, al consuelo de la Iglesia, la curación efectiva de los males. Donde el religioso pone su esperanza en el “Más allá” —no habrá allí enfermedades, miserias ni padecimientos—, la bruja ofrece soluciones en el “aquí y ahora”: puede curar las enfermedades, remediar las sequías, sanar a los animales... Unamos a esto la carga sexual: la bruja fornicaba, con diablos o con hombres, en un medio cultural —religioso— que considera el sexo como la mayor abominación posible. Concupiscente, sabia y poderosa: la bruja es el Mal. El supuesto pacto con el Diablo no es más que una formalidad, algo que la aproxima a su modelo; porque el Diablo es, también, concupiscente, sabio y poderoso. Por eso es el Enemigo.

El inquisidor: policía de costumbres

La leyenda negra quiere que sea en España donde la Inquisición resultó más poderosa, y más sangrientas sus actividades. Todavía, no hace mucho, un odioso policía francés que registraba mi equipaje como si en él llevase bombas, y que miraba mi pasaporte como si fuese una burdísima falsificación —que no lo era—, respondió a mis protestas con un “Aquí no tenemos inquisición, no se preocupe”, que me dejó helado: en primer lugar, porque con eso quería culpabilizarme a mí, como español, de los posibles desmanes de la Inquisición; en segundo, porque vi que aquel hombre carecía por completo de conciencia histórica: se olvidaba de su propia Inquisición francesa, de la noche de San Bartolomé, de las torturas a los resistentes argelinos, de las depuraciones de colaboracionistas tras la Segunda guerra mundial..., en fin, reducía el asunto de la Inquisición a un problema puramente español y medieval; y, como consecuencia de todo ello, aquel hombre, en fin, no tenía noción del papel inquisitorial que estaba ejerciendo.

En realidad, la Inquisición —con diversos nombres— ha existido y existirá siempre, mientras los Estados tengan que apoyarse en el poder policiaco para subsistir. Es como una enfermedad del Estado policiaco: un organismo que necesita producir delincuentes para justificar su propia existencia. El Inquisidor —cuya labor en territorio español, por cierto,

estaba enfocada hacia la persecución y exterminio de herejes, judaizantes y moriscos, antes que hacia las brujas— es un verdadero policía de costumbres, que entre nosotros tiene a su heredero en el Juez de Peligrosidad Social: no castiga delitos como puedan ser el robo, el asesinato o la estafa, delitos contra la propiedad o la integridad de personas; castiga más bien actitudes, costumbres y modos de comportamiento —o de pensamiento— que las normas sociales vigentes consideran extravagantes y nocivos. El inquisidor antiguo castigaba la herejía, la magia y la brujería, porque eran modelos de conducta intrínsecamente mala, no contemplados por la Justicia secular, dependiente del suprapoder eclesiástico. El inquisidor de hoy día castiga —o, como ellos prefieren decir, previene, cura— unas supuestas conductas antisociales: bajo su férula caen los drogadictos, los homosexuales, las prostitutas, los locos —aunque éstos tienen su inquisidor particular, el psiquiatra— y los disidentes políticos —y esto, no sólo en Rusia, sino aquí mismo, entre nosotros—. El policía de las costumbres persigue delitos imaginarios, conductas que no son verdaderamente dañinas para nadie, pero que pueden llegar a serlo, según dicen, precisamente porque, al estar prohibidas y castigadas, hacen de quien las tiene alguien inclinado a la “delincuencia”, sea esto lo que sea.

El taimado Papa Wojtyła, ha condenado las conductas sexuales diferentes de la Norma, y el uso de las drogas blandas, como contrarios a la Doctrina de la Iglesia Católica. No ha hecho, con ello, más que revigorar la figura del inquisidor y volverlo a introducir en el sistema eclesiástico. Se ha amparado también, para su condena, en una actualización del “pecado contra el Espíritu Santo”, ese pecado tan terrible que es innombrable. Y es innombrable, sencillamente, porque no existe. Se trata de una invención jurídico-religiosa, donde —lo repito una vez más— podemos caer todos.

Las brujas, hoy

Al amparo del irracionalismo pesadísimo que nos invade —con su cortejo de ovnis, de milagros, de psicofonías y de cartomancias—, de ese impulso neurótico que lleva a inteligentes —en algunos casos— hombres

de hoy día, desesperados, a buscar soluciones en métodos mágicos, que ya han demostrado sobradamente su invalidez a lo largo de siglos, vuelven también las brujas. En Inglaterra, país de brujas y magos, florecen los conventículos —compuestos por trece brujas o brujos; ahora se acepta también el elemento masculino— de adoradores de Diana. En América, se funda la Iglesia de Satán, bajo la autoridad de Antón Szandor la Vey, antiguo peluquero dotado para el circo, que se viste de Mefistófeles carnavalesco para presidir las sesiones o misas al revés; y en Francia, y en España, y en todas partes, hay reuniones de gentes que buscan un poder y una satisfacción, incapacitados para conseguirlo de otro modo, y que no se dan cuenta de que así tampoco les va a salir. Las brujas celebran sus reuniones en chalets o apartamentos modernos; se presentan en sociedad como tales brujas, sin temer el fuego de las hogueras; salen, incluso, en televisión. Y nadie les hace nada. Porque la bruja de hoy es otra. El ser desordenado, dotado de ocultos saberes, cultivador de una concupiscencia heterodoxa, marginado por sus semejantes y usuario de drogas más o menos provocadoras de éxtasis, no vuela ya en escobas: en España, se les puede ver en las plazas del Dos de Mayo o de Chueca, con vestidos poco habituales, celebrando todos los sábados sus aquelarres urbanos. La bruja, hoy, es el marginado social. Sobre ése sí caen las iras del pueblo —pueblo urbano, en este caso; el campo está muy despoblado últimamente—, sí se le aplican torturas y prisiones. Porque la bruja —el marginado— es un elemento necesario para el buen funcionamiento de la sociedad: con su existencia —y es él quien las crea; por lo tanto existirán siempre— el Estado se fortalece.

Tiempo de Historia 77, 1 de abril de 1981, pp. 118-127.

Cine

A propósito de *Martillo para las Brujas*. La brujería, delito común

En su ponencia ante el Congreso de Brujología, celebrado en San Sebastián en 1972, el penalista José Manuel Martínez-Pereda Rodríguez dijo:

El fenómeno de la persecución de la brujería parece universal. Se produjo antes del cristianismo, se da en los pueblos naturales, se mantiene en la Europa cristiana hasta casi finales del siglo XVIII, y aún aflora en los pueblos, ciudades y aldeas, como reacción popular frente a personas a las que se supone perjudiciales. Este carácter universal haría pensar, quizá precipitadamente por un examen demasiado superficial, que la brujería constituía el delito natural buscado por los sociólogos, si no en orden a los hechos mismos, al menos en relación a los sentimientos.

Tal vez la brujería no sea “delito natural” —mi escaso conocimiento del vocabulario legal y sociológico me hace ignorar lo que este término técnico significa—, pero lo que no puede negarse es que ejemplifica magníficamente lo que ahora entendemos por “delito común”, y que la legislación sobre brujería y los procesos que contra brujos y brujas se seguían, recuerdan peligrosamente a las sanciones que se imponen bajo la Ley de Peligrosidad Social. En efecto, en los momentos de mayor auge de la ola de represión contra la Brujería, y concretamente, desde la aparición de la Bula *Summis Desiderantes* de Inocencio VII, y del *Malleus Maleficarum* —uno de los libros más nefandos, perversos e impregnados de odio y cinismo— a finales del siglo XV, cualquiera podía ser brujo, al igual que, aquí y ahora, cualquiera puede incurrir en alguno de los

apartados de la Ley de Peligrosidad Social. Y, de hecho, brujos y brujas ardían por millares en toda Europa; singularmente, no era en España donde se quemaban más brujos, a pesar de la leyenda negra: aquí teníamos bastante trabajo con los moriscos, herejes y judaizantes; los destructores del pueblo no necesitaban inventar nuevas víctimas. Fue sobre todo en Alemania donde la quema de brujas alcanzó mayores proporciones.

Estas pequeñas reflexiones que anteceden, me han sido sugeridas por la visión de una película checa, realizada en 1971, por Otakar Vavra, y que toma su nombre, *Martillo para las brujas*, del siniestro libro antes rescatado, debido a las venenosas e ignorantes plumas de los inquisidores Enrique Institoris y Jacobo Sprenger; libro que fue un best-seller en su época, no muy ilustrada, y del que se hicieron 29 ediciones desde la primera, Colonia 1487, hasta 1669.

La película de Vavra no es, desde luego, una obra de arte. Y tampoco aporta nada, ni en el tratamiento ni en el enfoque del asunto. Es difícil, pues son muchas las películas que sobre la brujería se han hecho: desde *Haksan*, de Christensen, hasta *The Devils* —a mi entender, una de las películas menos malas de Ken Russell, basada muy libremente en *Los Demonios de Loudun*, el penetrante ensayo de Aldous Huxley—, pasando por el *Dies Irae* de Dreyer, o *Madre Juana de los Ángeles*, de Kawalerovickz, y con los entremeses lúdicos de Rene Clair —*Me casé con una bruja*, 1942—o Richard Quine —*Me enamoré de una bruja*, 1958—, los temas de la brujería y de la posesión diabólica han sido ampliamente tratados en el cine. Como en la literatura: desde *La Farsalia* hasta nuestros días, las brujas aparecen en multitud de novelas. Son personajes populares, universales, que inspiran, a la vez que un cierto y ahora levísimo terror, un curioso sentimiento de identificación, nada raro si se piensa en la cantidad de personas que murieron o sufrieron penas de tormento y de muerte por brujería. Pensándolo bien, casi todos debemos tener en alguna parte de nuestro árbol genealógico algún antepasado que haya sido brujo.

Y generalmente, en la representación literaria o cinematográfica de la bruja, se encuentra representado también, acompañándola, un personaje que es, con mucho, más desagradable: el inquisidor, el hombre que tortura y condena, cuyo rostro y cuya mente son mucho más negros y

retorcidos que los de su endemoniada víctima. La película de Vavra, basada en un hecho histórico, en un proceso autentico de brujería, toma precisamente como personaje principal al inquisidor. No es el tema de la brujería de lo que trata, sino de su represión, y de la brutalidad y método con que ésta se lleva a cabo. Toma como base un proceso tardío, celebrado en el siglo XVII, en el que se enfrentan dos personajes, enfocados tal vez desde un punto de vista excesivamente maniqueo y moralizador: el inquisidor —zafio, brutal, supersticioso y ansioso de bienes materiales— y un eclesiástico ya ilustrado, ya razonable, que interpreta a Vivaldi al violín y es amante de los libros, del buen vino y de las mujeres. Este último, a quien los procedimientos del inquisidor asquean, acabará cayendo bajo sus garras y será quemado, acusado de brujería. Se escenifica aquí una lucha entre dos principios, el de la reacción más brutal y el del progreso; y se pone en evidencia el proceso que da al primero la victoria: una sociedad corrupta y atemorizada, que no se atreve a criticar los procedimientos turbios del inquisidor, para evitar ponerse en peligro o que se muestren sus propios manejos; una jerarquía eclesiástica que no protege a su sacerdote, acusado de brujería, ya que éste es demasiado “avanzado” para la Iglesia de su tiempo; y una nobleza demasiado ocupada con otros asuntos —en la película, la guerra contra los turcos— como para preocuparse de la suerte de su pueblo. Los motivos del inquisidor resultan claros también: puro y simple afán de lucro. El inquisidor que aparece en la película deja en paz muy pronto al pueblo llano, cuyos bienes no puede confiscar porque son inexistentes, para atacar a la burguesía acomodada, e incluso al mismo clero y a la nobleza menor. El paralelismo con el caso de las brujas de Salem desaparece aquí: el inquisidor americano Cotton Mather era, antes que nada, un fanático religioso que creía en los peligros de Satanás —si bien es cierto que estos le proporcionaban renombre y dinero—, al igual que el senador McCarthy creía en los peligros del comunismo; pero al inquisidor checo aquí representado solo le importan los beneficios, y es muy poco lo que se nos dice de sus creencias religiosas, de sus verdaderas opiniones sobre la brujería.

Dada la nacionalidad de la película, resulta fácil pensar que ésta sea una crítica al estalinismo y a los procesos de depuración política que se puedan sufrir en Rusia y en Checoslovaquia, expresada en la forma más

utilizada en los regímenes totalitarios nada respetuosos de la libertad de expresión: la parábola, utilizando el mismo procedimiento que empleara Arthur Miller para criticar el Mccarthysmo en *Las Brujas de Salem*. A mí me parece que el tema da para mucho más: dada la potencialidad de todo ser humano para aparecer como “brujo” ante la justicia —Spee dijo: “Es muchísima verdad lo que recientemente se atrevió a decir el inquisidor de un gran príncipe: que si el papa llegara a caer en sus manos y torturas, con toda seguridad se confesaría culpable de magia “—, una crítica de la actividad inquisitorial pone en tela de juicio todo el aparato de la Ley y la Justicia; y no solamente por los tormentos que los inquisidores emplean —aún hoy— para arrancar confesiones a sus víctimas, sino por la mera existencia de un tribunal encargado de juzgar a otros, apoyado por una sociedad corrupta. En cualquier caso, entonces bajo el inquisidor, y ahora bajo el juez, el acusado es siempre culpable si así conviene a los acusadores. Arthur Miller hizo de sus *Brujas de Salem* un alegato contra la injusticia política; en *Martillo para las Brujas*, y en todos los procesos de brujería, yo veo más bien una prueba de lo mal fundado de la justicia común. Pues brujas, como decía antes, somos todos nosotros; delincuentes, podemos serlo todos, si la Ley se empeña.

Tiempo de Historia 35, 1 de octubre de 1977, pp. 127-129.

Libros

Inicios de la liberación homosexual

Se tiende a considerar a los movimientos de liberación homosexual como algo nacido hoy —o, como mucho, ayer—, y su primera manifestación pública multitudinaria la que acaeció en Nueva York en 1969, cuando miles de homosexuales, hombres y mujeres, acompañados en algunos casos por sus familias, clamaron públicamente contra una ley que les oprimía injustamente. Estos movimientos, que tuvieron su resurgir en mayo de 1968, como tantas otras formas de contestación al aparato represor de lo cotidiano, y que no han aparecido en España hasta el año 75 —dando pie su aparición a que algún político de la izquierda respetable se cubriera de ridículo recordándonos la decadencia de Grecia y Roma—, son en realidad historia antigua, como nos viene a recordar el libro de John Lauritsen y David Thorstad, *Los primeros movimientos en favor de los derechos homosexuales, 1864-1935*⁵.

El libro va prologado por Juan Gil-Albert, escritor de probada honestidad, solo equiparable a su buen decir, que parece el único en nuestro país —junto con Juan Goytisolo— capaz de asumir hasta sus últimas consecuencias una condición conflictiva. Se trata de un texto literario e impregnado de nobleza, que sirve de perfecta introducción a las páginas que siguen.

En realidad, se nos habla aquí del nacimiento de la misma palabra “homosexual”, acuñada en 1864 por el doctor Benkert, de nacionalidad húngara, que en 1869 escribía una carta abierta al ministro de Justicia alemán, protestando contra la discriminación de que eran objeto los

5 John LAURITSEN y David THORSTAD, *Los primeros movimientos en favor de los derechos homosexuales, 1864-1935*, Barcelona, Tusquets, Colección Cuadernos Ínfimos, 1977.

homosexuales en Alemania y en todo el mundo. Desde entonces, se nos van narrando las peripecias de los distintos grupos que tomaron la defensa de la homosexualidad como práctica de un cierto amor, de una cierta forma de relación entre individuos, desde el “Comité Científico y Humanitario”, fundado en Alemania en 1897 por Magnus Hirschfield, neurólogo y sexólogo, hasta el Sexpol de Wilhelm Reich. Aunque la mayor parte del libro esté dedicada a los movimientos homosexuales en Alemania, país que desarrolló la actividad de lucha en favor de la liberación sexual muy activamente, también se habla de esta actividad en otros tres países: los Estados Unidos, Inglaterra y Rusia. Este último país merece especial atención: en diciembre de 1917, el gobierno soviético acabó con todas las leyes que discriminaban a los homosexuales, así como con la mayor parte de las leyes que reprimían la sexualidad libre, como un paso más en la revolución social que había emprendido el pueblo ruso. Grigorii Batkis, director del Instituto Moscovita de Higiene Social, publicó un libro titulado *La revolución sexual en Rusia*, que reflejaba el punto de vista oficial de los bolcheviques sobre el tema. En él puede leerse que “la legislación soviética declara la absoluta no interferencia del Estado y la sociedad en los asuntos sexuales, siempre que no se lesione a persona alguna y que no se perjudiquen los intereses de nadie”. Incluso mucho más adelante, en la *Gran Enciclopedia Soviética* de 1930, se presentaban puntos de vista favorables al libre ejercicio de la sexualidad, y se citaba de manera elogiosa la figura de Magnus Hirschfield. Pero en 1934, en plena época estalinista, este estado idílico termina. En enero se produjeron detenciones masivas de homosexuales en Jarkov y Odessa, y en marzo se introdujo una ley que castigaba los actos homosexuales con hasta ocho años de cárcel.

Algo que queda claro en este libro, son las relaciones estrechas entre los movimientos de liberación homosexual y los grupos de izquierdas, desde socialdemócratas a anarquistas. Recoge, por ejemplo, una declaración de la anarquista Emma Goldman:

Considero trágico que gente con una orientación sexual distinta se encuentre proscrita de un mundo que tan poca comprensión ofrece a los homosexuales (...) y no puedo comprender cómo se puede considerar a tales personas como menos valiosas, menos morales, o incapaces de nobles sentimientos y comportamientos que el resto.

Y, antes de esto, ya el líder socialdemócrata August Bebel había tomado la palabra ante el Reichstag, en 1898, para defender la abolición de la ley que en Alemania castiga la homosexualidad entre adultos.

El libro de Lauritsen y Thorstad deja constancia de una lucha, desde sus inicios hasta el año 35, año en que la barbarie nazi, por un lado, y el oscurantismo estalinista por otro, la hicieron prácticamente imposible y la relegaron a los más oscuros subterráneos. Y dejan claro también —sin argumentar nunca, solo con datos y testimonios— dónde está la justicia, dónde está la razón en este caso. La lucha homosexual continúa, y continuará mientras la sociedad siga persistiendo en considerar un delito algo que es una simple cuestión de gustos, de opiniones en materia de sexo.

Tiempo de Historia 39, 1 de febrero de 1978, p. 129.

Cine

La homosexualidad como problema socio-político en el cine español del postfranquismo (o como aprendí a dejar atrás toda esperanza al penetrar en un cine)

...y es que la vida es dura, y la esperanza fútil, y todo aquello que con dificultad se consigue —la libertad de expresión, por ejemplo—, y que era hermoso como sueño, se convierte en fuente de nuevas insatisfacciones, de nuevos dolores y también, cómo no, de nuevas exigencias. Nada sino el desesperanzado Eclesiastés o las pesimistas enseñanzas del Buda podrán explicar mis sentimientos al ver las películas que, como arañitas de techumbre, tejen y pergeñan algunas de las “grandes esperanzas” del franquismo, aquellos que creíamos sujetos solamente por una censura dictatorial, y de quienes lo esperábamos todo a la muerte del tirano garbancero.

Para ilustrar mi estado de tristeza y de hastío, que me hace —en tardes lúgubres— ver las puertas de los cines como bocas del Infierno frío del aburrimiento absoluto, me voy a limitar a la obra más reciente de dos vascos que tienen, ambos, un punto en común: el haber intentado tratar el problema de la homosexualidad con una gran dosis de honestidad y dentro de un marco socio-político determinado, y que ellos deben considerar realista. Se trata, claro está, de Eloy de la Iglesia y de Pedro Olea. Que conste, ante todo, que no dudo de la pureza de sus intenciones, y no les acuso de oportunismo ni de juego con el escándalo. Solo de hacerlo mal, de haberme defraudado, de ser en cierto modo —claro, que no son solo ellos— los culpables de mi actual desencanto. Y descarto deliberadamente del catálogo de horrores que voy a trazar el *Dios desconocido* de Chávarri, película pedante y poetizante, pero digna, y que además responde a otros planteamientos iniciales. Solo voy a hablar de

tres películas, por orden de antigüedad, que no de antigüalla: *Los placeres ocultos*, *Un hombre llamado Flor de Otoño* y —la última, y tal vez la peor— *El diputado*.

La primera, parida con dolor de censuras fantasmagóricas pero eficaces —dificultades administrativas, que dicen ellos—, y mutilada hasta en el título, pertenece a la tristemente extensa filmografía de Eloy de la Iglesia. Este caballero tiene una apreciable ventaja: toca temas muy interesantes, elige historias que podrían ser muy interesantes y, como el niño de la fábula con su arbolito, más tarde las destroza. De la Iglesia es, o era, o se decía, marxista. Yo confieso que fui al estreno de *Los placeres...* esperando ver una película que tocara el tema de la homosexualidad desde tal punto de vista marxista. Esperaba un análisis del porqué de la represión sexual en España, de las relaciones entre clases y su influencia en el comportamiento sexual, etc. Esperaba aburrirme, vamos, pero de una forma digna. Y mi asombro no tuvo límites cuando me encontré con un folletín que ponía en escena a un homosexual maduro y rico —bueno—, a un proletario joven y no marica, pero que se deja querer por el otro —y que también es bueno— y a unos lumpen malísimos y muy guapos, que fuman porros en un galpón y viven de la chapa y la siria. Al fondo, una madre comprensiva que muere callando, que conoce el inconfesable secreto de su hijo y sufre en silencio, castradora y bondadosísima. El film en cuestión se tenía que llamar *La acera de enfrente*, y hubiera merecido ese título grotesco, por lo grotesco de su contenido. El folletín se queda en tal, no hay ni un intento de profundización en nada, y todo ocurre por eso, porque el mundo es malo, duro y difícil. Y pasemos a un horror mayor —sí, hay algo todavía peor—: *Flor de Otoño*, de Pedro Olea, basado muy libremente en una obra de teatro mala, pero no tanto, de Rodríguez Méndez. He de reconocer que en esa película me divertí más, porque me indigné y la indignación es una droga poderosa que hace olvidar el aburrimiento. La película, al parecer, se basa también en hechos reales: en la azarosa vida de un admirable caballero que es abogado sindicalista, libertario y, además, travestí y chanteuse en el Bataclán de Barcelona, en los años veintitantos. Personaje, desde luego, interesantísimo en sí, y que hubiera merecido un mayor respeto por el realizador y el guionista de este horror, y que un día decide ponerle una bomba al tren en el que viaja Primo de Rivera a Barcelona, a poner fin a las actividades de los amigos

del travestí, a quien se nos hace suponer faiero, y también fallero, por su afición a los petardos y tracas para derrumbar estantiguas y vestiglos. Pues bien: Pedro Olea coge esta historia, y con ella hace... humo. Confieso que salí sin enterarme de nada: ni de la situación de los trabajadores en la Barcelona de los años veinte, ni de la vida de los travestís por esas mismas fechas, ni de por qué el abogado Lluís de Sarracant decide un buen día vestirse de señora, ni de por qué quiere matar a Primo de Rivera, ni de nada. Una paupérrima ambientación ayudaba al desconcierto, y la tan mentada actuación de José Sacristán —un actor, a mi entender, bastante mediocre y pedante— no ayudaba a nada de nada. ¡Ah! También ahí hay una madre, personaje inverosímil —pero ahí todo era inverosímil— que calla y sufre, y sabe que su hijo es hija cuando le ve vestido de señora —muy elegante, por cierto Sacristán con su vestido malva— y que al final enloquece, dando pie a la escena más bochornosamente folletinesca de la película. La gente sale del cine convencida de la verdad de la ecuación terrorista, igual a desviado sexual, igual a loco de remate. Porque nada más se le explica, ni se da ninguna motivación válida para el comportamiento de nadie. Una cosa buena: Sacristán canta cuatro cuplés en plan Olga Ramos, y yo creo que —con unas pocas más tablas— podría desbancar a esta señora en su papel de reina de las noches madrileñas.

En *El Diputado*, del señor de la Iglesia, también hay una madre: el Partido. Un partido de izquierdas, sin determinar, que es absolutamente ciego para las actividades amorosas de su representante en el Senado, y que incluso va a elevarle al cargo de Secretario General sin saber nada de su vida privada. Lo inverosímil es aquí absoluto: el señor Sacristán —sí, también está aquí, y más acartonado que nunca— pasea con su chulo por parques y avenidas como un ciudadano normal, sin vigilancia alguna, expuesto, claro, a lo que le pasa: que la extrema derecha —más siniestra que al natural— aproveche sus deslices eróticos para chantajearle y hundirle la vida. *El Diputado* es el mayor conjunto de absurdos y disparates que he podido ver últimamente. Ahora bien, hay algunas escenas —clasificadas “S”— que pueden ser interesantes para quien tenga vocación de voyeur.

Hasta aquí y hasta ahora nadie nos ha contado la vida del homosexual de verdad: del que va a bares gays, frecuentador de guetos; del marica ni rico, ni político, ni travestí, ni terrorista. En fin, del hombre

Eduardo Haro Ibars

de la calle, con sus problemas, con sus vivencias a veces trágicas y a veces divertidas. Nadie nos ha hablado de por qué es terrible amar a alguien de su propio sexo, de quién es el responsable de la imposibilidad del amor y del deseo en una sociedad que hace poco ha empezado a ser permisiva. Ni Olea, ni de la Iglesia, ni tampoco Chávarri —aunque éste se acerque un poco más— han analizado de verdad, y en profundidad, un tema tan rico y tan trágico. Pero todavía me queda la esperanza de que alguien lo haga, y no sólo con honestidad —repito que no creo a Olea ni a Eloy de la Iglesia deshonestos—, sino con inteligencia.

Tiempo de Historia 52, 1 de marzo de 1979, pp. 88-91.

Cine

Cuerpos en el tiempo. En torno a *Las mil y una noches*, de Pasolini

Para Emilio Sanz de Soto

Podríamos decir que el cuerpo humano es un lugar de encuentro para miradas e intenciones, un punto del que arranca la reflexión y —en ocasiones— el goce del sexo y de, es lo mismo, el espíritu. El cuerpo es lo único que poseemos, nuestra única patria en este mundo, pertenencia y universo en el que nos movemos. Queda por hacer —supongo que a algún francés como Foucault se le ocurrirá— una historia del cuerpo a través de los tiempos, un estudio de las opresiones, represiones y liberaciones a que ha estado sometido este campo de existencia del ser humano.

Porque el cuerpo humano —y el animal, sin duda; pero esto es otro tema— no existe en el vacío; es también sujeto de la historia, sometido a cambios, a contingencias ajenas a sí, al imperio de maquinarias de poder y esclavitud que lo inventan, lo reinventan, lo tiranizan, los [sic] construyen y lo destruyen a su antojo. El cuerpo es —por ejemplo— la gran víctima de la epopeya judeo-cristiana, de la moral de tribu que lo encorseta y lo convierte en máquina. El cuerpo es instrumento sujeto del Poder, y lucha en ocasiones contra ese Poder mismo que le atenaza. Pier Paolo Pasolini, hombre lúcido ante todo, y conocedor de la existencia del cuerpo en su contexto, ha tratado, en la llamada *Trilogía de la Vida*, de estudiar el comportamiento del cuerpo frente a la sociedad, y de la sociedad frente al cuerpo, en la etapa medieval. Lo ha hecho en el *Decamerón*, en los *Cuentos de Canterbury* y finalmente en *Las mil y una noches*. Como revolucionario auténtico, supo comprender la necesidad de un cambio de las relaciones del cuerpo con su entorno, previa a cualquier otro planteamiento de cambio.

Como homosexual —miembro, por lo tanto, de una minoría marginada y perseguida precisamente por el uso que hace de su cuerpo— entendió mejor que muchos la necesidad perentoria de una liberación del Deseo, y la aceptación del cuerpo como una realidad inmediata y

perentoria, al margen de cualquier modo y moda de comportamiento. Como marxista convencido, incluyó el devenir del cuerpo dentro de circunstancias históricas precisas. Y, por último como cineasta, trasladó todo este saber, todo este pensamiento, a un discurso elaborado sobre todo por medio de imágenes.

No es este el lugar de emprender una disquisición sobre la peculiar estética pasoliniana, tal como está planteada en la *Trilogía de la Vida*; me bastará con apuntar que es, desde luego, un juicio estético sobre el mundo que ya de por sí tiene un valor intrínsecamente revolucionario, desde el momento en que basa la belleza no en un canon prescrito por la Tradición y la Autoridad —asesinos del movimiento, asesinos de la Vida misma que es la Muerte en acción sobre los cuerpos— que es el de la inmovilidad en el tiempo y en el espacio, sino precisamente en todo lo contrario: para Pasolini, la Belleza está en el cuerpo libre de trabas y de convenciones, en el cuerpo que defeca y orina, en el cuerpo que suda y se retuerce; en una palabra: en la Vida.

Sí podemos hablar, sin embargo, de su visión temporal del asunto. Pasolini se basa, para elaborar su trilogía, en tres documentos literarios que son, al tiempo, testimonios del pensamiento popular del momento en que fueron escritos: el *Decamerón* de Bocaccio, los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, y las anónimas *Mil y una noches* árabes. Obras las tres que son puntos de arranque del lenguaje en que están escritas: Chaucer, Bocaccio y el anónimo autor de las *Mil y una noches*, se inventan respectivamente el inglés, el italiano y el árabe. Principios de idiomas codificados que se inauguran con apologías entusiastas del cuerpo y del sexo.

Pasolini, de estos relatos fragmentados, toma el material necesario para reconstruir la visión de unas épocas, de unos tiempos, de una civilización, en relación con el cuerpo: el Renacimiento italiano, el oscuro final del medievo inglés, y ese amplio momento histórico que se remonta desde los principios del Islam hasta su expansión más generosa, en tiempo del Califato de Bagdad. No olvida en ningún momento —y por eso nos interesa aquí— la realidad histórica y social de los tiempos y lugares que narra. Tampoco interpreta en demasía. Se limita a seleccionar: de antologías de relatos, escoge principalmente aquellos de marco y corte populares, olvidándose de los relatos palaciegos y cortesanos y, casi

siempre, de las historias fantásticas. Pasolini vuelve a inventarse —desde su presente romano, desde la prostitución y el lumpen que él conocía tan bien— al pueblo medieval. Ejerce, en tal caso, de historiador, ya que interpreta la realidad sin limitarse al marco inevitable del documento. Le interesa el hecho vivo, diario, y no olvida que es, en primer lugar, el pueblo quien crea, quien inventa; y que la Corte no hace sino adaptar y edulcorar las invenciones del pueblo. Y narra con frescura las costumbres de un tiempo, sin inventar —interpretando solo, como hombre de su tiempo— nada.

No nos cuenta Pasolini una Arcadia en la que el Cuerpo es libre; se habla de prostitución, de esclavitud incluso, de goce de un cuerpo constreñido a ello por otro cuerpo, señor o astuto usurpador de derechos. No miente Pasolini, historiador del cuerpo y del lenguaje. Pero, eso sí, proyecta en ocasiones sus deseos. Pier Paolo Pasolini —revolucionario en su doble calidad de marxista y de homosexual consciente— no pretende en ningún momento hacernos pensar que el tiempo pasado fue mejor, ni siquiera el tiempo semifabuloso de las *Mil y una noches*. Lo que sí quiere es, apoyándose en la historia, apoyándose en las relaciones profundas entre visión del cuerpo y construcción del lenguaje, denunciar una situación actual de desprecio por el cuerpo, de decadencia por lo tanto de una cultura; y apuntar, como buen teórico del futuro, como buen inventor de un mundo próximo y mejor, la necesidad de una transformación de las relaciones cuerpo/entorno vital si queremos realmente transformar también las relaciones de producción en las que se basa nuestro mundo opresivo y siniestro.

De todo ello, las *Mil y una noches* son el mejor ejemplo posible. Ahí Pasolini se ha encontrado con un material fresco, vigente. Ha volcado en su trabajo toda una sensibilidad mediterránea, aún perviviente en tradiciones y modismos populares. Ha ensalzado, con una belleza singular, el papel del cuerpo en el paisaje, del cuerpo en el tiempo histórico que le corresponde. Como verdadero poeta que era, Pier Paolo Pasolini extrajo del pasado semi-legendario en el que transcurre este cañamazo de historias, un proyecto revolucionario para el futuro; para el futuro del cuerpo en el tiempo, esto es, para el futuro del Hombre.

Tiempo de Historia 48, 1 de noviembre de 1978, pp. 120-122.

Los casanovas

Los personajes que la Historia nos ofrece son sombras, espectros maquillados por nosotros, a quienes prestamos vida y color, seguramente muy distintos a los que en vida tuvieron: inventamos la historia a cada paso, inventamos el mundo y sus personajes, a partir de pequeños retazos de verdad, de datos que a veces, incluso, son falsos, y que nos valen para dar una interpretación del mundo coherente y válida en el momento en que la damos. Esto, que es cierto para todos, lo es doblemente en el caso del Caballero Casanova, veneciano, falso Señor de Seingalt; y es así, porque él mismo, todavía en vida, fue una ficción. Casanova nunca existió: se inventó a sí mismo, y se plasmó en unas magníficas *Memorias*, que tienen el doble valor de no ser en absoluto sinceras y de mostrar, además, el paso de un pensamiento anclado en el Medievo y en la superstición hasta las luminarias de la Ilustración naciente: Casanova fue mago y charlatán, como después Cagliostro, pero fue también un espíritu lúcido y escéptico; y ambos personajes se entremezclaban, se ensamblan, creando un tejido donde la verdad y la mentira forman una centelleante imagen del personaje y de su tiempo.

En sus *Memorias* —divertidas, cínicas, reflexivas y sobre todo gratamente mentirosas— se nos muestra como infatigable aventurero y amador, como una especie de superhombre en las artes amatorias. Y así lo muestra también César González-Ruano en la magnífica biografía que de él hace. Sin embargo, nada más lejos del romántico Don Juan a la española, que no piensa y que tiene terribles problemas con la culpa y el pecado. No es un hombre moral, al menos no es ese sentido. Es, ante todo, y siento repetirme, un mentiroso.

Mentiroso es también Federico Fellini; lo ha sido siempre. Se ha inventado un falso Satiricón, e incluso un falso Fellini a través de *Ocho y medio*, apelando para ello a la brillante falsedad del psicoanálisis. Era de esperar, pues, que los dos pícaros, los dos lúcidos magos italianos, se encontrasen. El *Casanova* de Fellini, no tiene nada que ver con la brillante, pero aburrida, reproducción histórica que sobre el mismo personaje hiciera Luigi Commencini; ni tampoco con las fantochadas que protagonizaran, respectivamente, Bob Hope —demasiado feo— y Tony Curtis —demasiado guapo— sobre el falso de Seingalt. Es una reflexión irónica y amarga, llena de poesía; la reflexión del augur que no puede reprimir la risa cuando se cruza con otro de su misma profesión, porque conoce los trucos del oficio. Es también, en cierto modo, un cuento de hadas moral: nos narra aquí Fellini cómo el personaje se inventa a sí mismo, cómo se fabrica su mito de la nada y cómo no puede escapar a él. Sus proezas en el terreno sexual, sus invenciones, su misterio, se desvelan. Y se desvelan cubiertos de un lustre que no puedo por menos de llamar “veneciano”.

No importan nada las inexactitudes históricas, los camelos de decorado, maquillaje, etc., tan queridos a Fellini: su historia es, con mucho, la más verdadera que se nos ha contado sobre Casanova, y lo es precisamente porque nos muestra sus máscaras, lo único que era este personaje. Es tal vez una de las películas que más nos revelan sobre el propio Fellini. Y esto, por la misma razón.

Tiempo de Historia 50, 1 de enero de 1979, pp. 123-124.

Del morfinismo al pasotismo

Enrique González Duro es un psiquiatra joven que siempre, en sus actividades profesionales, se ha caracterizado por la más absoluta honradez y por un sentido de la crítica —crítica de la misma psiquiatría y de su propio trabajo dentro de ella— que le ha llevado a adoptar posturas y puntos de vista considerados aquí como profundamente radicales, cuando no subversivos. Entre ellas, podemos recordar la experiencia del *Hospital de Día* para psiquiatrizados, dentro de la sección de psiquiatría del Hospital Provincial Francisco Franco; experiencia que se encontró con innumerables dificultades en su realización, y cuyo principal intento consistía en cambiar las relaciones médico-paciente, desjerarquizándolas, al tiempo que llevaba a la práctica algunas de las últimas teorías sobre las supuestas enfermedades mentales. Ahora, González Duro nos ofrece un libro interesantísimo, que lleva por título *Consumo de drogas en España*⁶.

El libro es, ante todo, una visión lúcida y clara del problema de las drogas en general, desde el punto de vista de un psiquiatra en el ejercicio de su profesión: visión, claro está, necesariamente parcial y poco completa, pero que no cae en el reaccionarismo habitual en los miembros de esa casta represora al tratar de tales temas. Se trata de un intento razonado y razonable —quizá el primero aquí, al menos que yo conozca— de hacer una historia del consumo de drogas en nuestro país desde 1940 hasta ahora. El trabajo de González Duro se basa en 412 historias clínicas que figuran en los archivos del Hospital Provincial de Madrid, y también en su experiencia personal en este tipo de casos. Ha consultado, además, una amplia y completísima bibliografía.

6 Enrique GONZÁLEZ DURO, *Consumo de drogas en España*, Madrid, Villalar, Colección Análisis, 1979.

Nuestro psiquiatra adopta para el estudio del tema un punto de vista marcadamente progresista: se plantea el problema de la adicción a las drogas —o, más bien, de la llamada adicción a las llamadas drogas, pues en muchos casos estas dos etiquetas se aplican de una manera equivocada y abusiva— como un efecto más de las contradicciones del sistema social que padecemos, y en íntima y directa relación con la lucha de clases. Y, desde luego, se puede estar en gran medida de acuerdo con él; el problema de un morfinómano de la clase media nada tiene que ver con el del grifota legionario perteneciente al lumpen; y no es el tipo de producto empleado el que define la diferencia, sino el enfoque con que tal producto se consume, el medio social del usuario, las posibilidades que encuentre para conseguirlo, etc.

También podemos estar de acuerdo con él en que la inflación de noticias sobre las drogas —las drogas, siempre en general, sin especificar cuáles, son protagonistas continuas de sueltos, gacetillas y reportajes—, y el haberlas clasificado como uno de los cuatro jinetes del Apocalipsis, según frase, me parece, del inefable Dr. Llaveró, son una especie de nube de humo que sirve para ocultar problemas mucho más graves y dignos de atención; entre ellos, las verdaderas causas que generan este fenómeno múltiple, complejo y enrevesado del uso, consumo y adicción a las distintas drogas que hay en el mundo.

González Duro no hace, para hablar con propiedad, una auténtica historia del uso de drogas en España; casi no habla, por ejemplo, del alcoholismo, nuestra endémica adicción, quizás la más grave y más extendida desde siempre. Su libro tiene un enfoque socio-psiquiátrico, más que histórico. Aporta, sin embargo, datos muy interesantes para el estudioso de la historia de la España contemporánea. Cuando nos habla del problema que supuso el incremento de la morfinomanía en la inmediata postguerra —aunque ese problema ya se producía desde los años 20—, muestra una de las consecuencias menos conocidas, e incluso más ocultas por la España oficial, de la contienda: el caso de médicos y excombatientes que recetan y se aplican morfina para combatir dolores causados por las heridas, o simplemente la angustia, el hambre y el miedo de vivir en un país destruido e inseguro, al amparo de una legislación que todavía no estaba nada clara en ese sentido. Igualmente, habla del caso de los grifotas: exlegionarios en su mayoría, o pertenecientes al lumpen

urbano, que se encuentran con la grifa —o el kif, como se prefiera llamarlo— al entrar en contacto con el mundo marroquí. La grifa es una droga menor, sin mucha importancia en sí misma; sin embargo, empleada por personas que tratan de escapar a una situación opresiva, extraída de su contexto cultural, aculturada en cierto sentido, y mezclada con alcohol, crea graves problemas a quien la utiliza y a la sociedad donde se mueve.

Pasa luego González Duro a estudiar el incremento que tuvo el uso de las drogas —especialmente alucinógenos de tipo LSD, o bien haschisch, pero también fármacos de todo tipo— en los jóvenes de clase media, en los años sesenta. Ahí es precisamente donde empezó el problema a nivel policiaco y legal: la sociedad empezó a alarmarse cuando la droga ya no era empleada solamente por elementos marginales o por enfermos crónicos, sino por gentes de la clase media y media alta: se vio entonces amenazada directamente en su propia carne, en su propio medio, y empezó a reaccionar del único medio que sabía: empleando la represión, el castigo y el terror. Esta situación de represión se vio incrementada al identificar el aparato represivo, equivocadamente o no, a los consumidores de alucinógenos y otras yerbas con movimientos y grupos contestatarios de toda índole. El fenómeno del pasotismo —palabra de la que tanto se ha abusado, y que tan poco significa— viene a ser como el último capítulo de estos cuarenta años de consumo de drogas: el llamado pasota, desencantado y asqueado no solamente del proceso político en el que se encuentra involucrado sin comerlo ni beberlo, sino de toda la dura, agresiva y conflictiva realidad en la que está inmerso, e incapaz de solucionar de una manera efectiva los problemas que le aquejan, encuentra en las drogas —y esta vez no en los alucinógenos y en las drogas menores, sino en la heroína y en sus múltiples derivados y sustitutos— un refugio, una especie de coraza a la vez física y moral donde cree sentirse seguro. Pasa de todo, que es algo muy parecido a la muerte.

Lúcido, claro y no muy bien escrito es el libro de González Duro: un intento sobrio, honesto y nada alarmista de explicar las raíces de un problema que es más social que médico.

Tiempo de Historia 56, 1 de julio de 1979, pp. 125-216.

Libros

El oscuro siglo de las luces

El siglo XVIII es, por muchas razones, sorprendente: siglo de contrastes que ve el nacimiento de los Estados Unidos de América, la aparición de la Enciclopedia, la Revolución Francesa..., un tiempo de convulsiones y de cambios profundos, en el que se configura el espíritu del mundo contemporáneo, y empieza a asomar su velado rostro ese fantasma llamado Democracia. Es el fin de muchas cosas que parecían eternas, y presenta en algunos aspectos curiosas similitudes —aunque la historia no se repita— con nuestro propio siglo, sobre todo en su segunda mitad. Es el *Siglo de las Luces*, de los filósofos iluminados y los déspotas más o menos ilustrados. La ciencia parece empezar a desgajarse de la ganga de supersticiones y de torpe empirismo que la envolvía.

Al mismo tiempo, es precisamente entonces cuando brillan con más inquietantes fulgores los fuegos fatuos de la magia. Los espíritus de la noche parecen reacios a volver a ella; e incluso —en una relación impecablemente dialéctica— algunos de ellos se alían con las fuerzas de la Luz, en ceremonia de confusión y ayuntamiento contra natura, llevados por su duro deseo de permanecer. Por doquier aparecen místicos, magos y sabios de oscuro origen; en toda Europa proliferan sectas místicas, masónicas o rosacruces, que toman como patria el antiguo y entonces misterioso Egipto; todavía el imperialismo colonial inglés no había presentado a los maravillados ojos occidentales a la India como madre de todos los misterios y secretos, de todo el saber oculto.

Los franceses, grandes amantes de lo oculto, han especulado continuamente con la supuesta “historia secreta” de aquel sitio. Hablan y no paran de la influencia que pudo haber tenido la masonería, junto con otras sociedades secretas, en la forja de la Revolución y en la constitución

de los Estados Generales en 1789. A veces, los autores franceses deliran sobre el tema; otras, se limitan a dar datos concretos sin elucubraciones místicas. Y este es el caso del libro de Pierre Mariel *Masones e Inquisición*, subtítulo *Historia de Cagliostro*⁷. Se trata de un libro ameno y divulgativo, que nos introduce en los entresijos no muy ocultos ni mágicos, pero sí divertidos, de ese siglo donde —como en el nuestro— la razón y los monstruos de su ensueño caminaban juntos por el camino de la Historia.

José Bálsamo, llamado Conde de Cagliostro, es un personaje enormemente sugestivo desde un punto de vista literario: estafador, bribón y payaso, según algunos; mago poderoso, médico ilustre, sabio iniciado en todos los misterios ocultos, según otros. Carecía, esto está claro, de la inventiva y la gracia de un Giacomo Casanova, quien, además de hacer sus pinitos en la estafa de la magia y en la más divertida del juego de la lotería y del amor, supo darnos en sus *Memorias* un valiosísimo testimonio de su tiempo; pero las leyendas y realidades tejidas en torno a su figura resultan igualmente interesantes, e instructivas para quien quiera conocer el momento histórico en el que vivió. Bálsamo recorrió Europa y se dice, incluso, que fue iniciado, en Malta, en los misterios de la Orden del Templo; se vio mezclado, en la corte francesa, en el famoso e intrincado asunto del Collar⁸, que valió a María Antonieta parte de su mala reputación; fundó la Masonería Egipcia y, finalmente, fue apresado por la Inquisición en Roma, donde murió a manos del pueblo. Sobre su figura, el libro de Mariel da todos los datos posibles: cuenta lo poco que de cierto se sabe sobre su vida, que él mismo quiso misteriosa, y cita también todas las leyendas que corren sobre él.

Pero Mariel no se limita a eso, no le basta con retratar un personaje, sino que describe también su ambiente y las personas que le rodeaban, tan pintorescas como él mismo. Entre ellos conviene destacar a Antón Mesmer, a quien Stefan Zweig dedicó ya una impecable biografía, saludándolo como uno de los maestros iniciadores de la “curación por el espíritu”; su forma de terapia, basada en el magnetismo animal —especie

7 Pierre MARIEL, *Masones e Inquisición. Historia de Cagliostro*, Madrid, Cupsa, Colección Goliárdica, 1978.

8 Estafa de que fue objeto un aristócrata francés pocos años antes del estallido de la Revolución francesa y que salpicó a la reina María Antonieta, afectando negativamente a su reputación entre toda la población [N. del E.].

de influencia eléctrica que, según dicen, se encuentra en el éter— prefiguraba en cierto sentido las técnicas de la terapia de grupo, y también de la actual acupuntura. También aparece el masón Willemoz, hombre influyente de su tiempo; el cardenal de Rohan, representativo de la época, a la vez que ateo profundamente crédulo para todo aquello que fuese misterioso, y que jugó el triste papel de intermediario en la estafa del Collar... El catálogo de tontos y listos que aquí aparecen es inagotable en riqueza, y nos demuestra que sí hay una historia secreta: la que hacen los tontos, y de la que se aprovechan los listos.

Tiempo de Historia 44, 1 de julio de 1978 pp. 125-126.

Cine

Mitos delicuescentes de la imaginería popular

La imaginación popular mitifica, inventa y embellece las biografías de los hombres que, por lo menos, han sabido animar su vida y darle nuevas emociones.

Enviados de Dios o de los dioses, líderes políticos de inmenso carisma, tan ciegos y tan iluminados como Homero, videntes y profetas, se han encontrado convertidos por mor del talento del vulgo en figuras de un mágico retablo habitantes de un mundo de sombras y prodigios. Nada puede ser natural y normal en hombres que, por las razones que sean, trascienden de lo habitual y se convierten en leyendas: la fantasmagoría comienza, a veces, a invadirles en vida, se teje y complica tras de su muerte, y se convierte por fin en poética telaraña de misterios siglos después. No hace falta, para esto, la labor de un poeta, de un mistificador: basta con la tradición oral, con los ciegos que recorren caminos desplegando sus cartelones de crímenes y magias, a la vez paganos y sacros.

Uno de estos hombres míticos fue San Vicente Ferrer. Maestro de dominicos, autor del célebre compromiso de Caspe, consejero y amigo de reyes, partidario del Papa de Aviñón frente al de Roma, su figura tuvo una particular importancia tanto política como religiosa —en aquellos tiempos los dos términos estaban muy emparentados— en la estructuración de la Europa de principios del siglo XV. Pero, al margen de su importancia como hombre político, tuvo otra faceta: fue “predicador de muchedumbres”, “conversor de judíos”, “hacedor de milagros” —justo después de su muerte, la Iglesia le reconoció exactamente ochocientos treinta y siete portentos, procediendo a su inmediata canonización— y sobre todo apocalíptico histrión, capaz de arrastrar masas con su palabra.

Esta es, justamente, la faceta que recoge Carles Mira en su película *La portentosa vida del Padre Vicente*. Deja de lado la actuación política, de Cortes y palacios obispales, del Santo, y se ciñe a recrear al personaje según lo retrata la tradición. La película ha sido tachada de blasfema, acusada de ensuciar la memoria de Vicente Ferrer, prohibida incluso —o, al menos, vetada de manera extraoficial— en Valencia, ciudad apadrinada por el Santo. Cabe preguntarse el porqué de este horror; debe ser que los cristianos del último cuarto de siglo sienten una especie de rara vergüenza ante sí mismos, ante su “Leyenda Dorada”; pues los milagros de Vicente Ferrer, su regla de vida, la castidad que le hace preferir un lecho de carbones encendidos a las lujuriosas y bellísimas caderas de Ángela Molina, son imágenes que podrían encontrarse en cualquier ramillete de vidas de santos editado hace algunos años con el “nihil obstat” y el “imprimatur” de la Iglesia. Incluso los pasajes más escatológicos, como puede ser el de la expulsión de los demonios por el ano de la endemoniada —quien, por cierto, al “hablar en lenguas” lo hace en inglés— o las lujuriosas apariciones infernales, responden a la más ortodoxa tradición popular. La imagen de San Vicente Ferrer y la de sus seguidores está tratada de una forma casi respetuosa o, por lo menos, en todo acorde con la tradición; los mismos excesos histriónicos de Vicente en su faceta de predicador —más histriónicos aún, debido al concepto del teatro que tiene su intérprete, Albert Boadella— no son cosa rara en la Iglesia; yo mismo he podido observar, en púlpitos de parroquias madrileñas, y hace menos de veinte años, a sacerdotes igualmente dramáticos, y del mismo modo preocupados con las tentaciones de la carne y del demonio.

Lo malo debe estar en el tratamiento de la historia del Padre Vicente; la Iglesia es cada vez más un asunto elitista, y quienes se pretenden sus representantes no deben querer que sus creencias se confundan con las del populacho. Puede ser también que la inclusión de desnudos —muy pocos—, y de palabras soeces mezcladas con hechos del santo, sea considerada blasfema. A mi juicio, no es así. Carles Mira ha hecho una película de ambiente popular; lo que en ella haya de grotesco no me parece que responda a una intencionalidad voluntariamente esperpéntica, sino más bien es el reflejo de una forma de concebir el mundo y lo sobrenatural ingenua, tradicional. Dentro de su espléndida ambientación,

Cultura y memoria “a la contra”

en un Levante donde todavía contaban los moros y los judíos, donde la vida cotidiana estaba teñida de arabismos —que aún continúan e invaden el mundo mediterráneo—, esta visión un tanto escatológica de la “Portentosa vida del Padre Vicente”, de las costumbres licenciosas de los monjes, de los burdeles baratos donde el comercio de la carne coexiste con el de las cebollas, me parece poco menos que naturalista. En cualquier caso, la película de Carles Mira es una buena película, e incluso un buen ejemplo de cine religioso.

Tiempo de Historia 48, 1 de noviembre de 1978, pp.120-121.

El fascismo: Fascinación y terror

Puede decirse que el fascismo está hoy de moda. Esto parece un enunciado algo frívolo para un problema grave, pero no es —por frívolo— menos cierto. Los mitos y ritos fascistas ejercen, sobre el hombre de los años setenta, una fascinación que oscila entre el terror y el arrobó: evidentemente, una visión del mundo que, como la fascista, se basa en el halago de mecanismos inconscientes primitivos, no pierde nunca su actualidad, y, bajo distintos nombres, está presente en toda la historia del pensamiento humano. Pero parece existir también otra razón para este resurgir cultural y anecdótico del fascismo: los diversos sistemas de poder ahora llamados tecnocráticos tratan de enmascarar su verdadera esencia totalitaria —y, en cierto sentido, “fascista”— estableciendo un juego comparativo entre ellos y el “fascismo histórico”: sea este el nazismo de Hitler o el verdadero Fascismo italiano de Mussolini. Se les trata como fenómenos históricos, alejados en el tiempo, a los que se puede estudiar con frialdad y desapasionamiento, y se aleja así la atención de las constantes fascistas que perviven en nuestra sociedad actual; todo lo más, se habla del antiguo régimen portugués o del fenómeno chileno como representantes actuales de tal sistema político.

Dos libros recientemente publicados en España plantean una nueva visión de lo que representó la experiencia fascista en Italia; se trata de *Arte e ideología del fascismo*, de Umberto Silva⁹, y de *La experiencia*

⁹ Umberto SILVA, *Arte e ideología del fascismo*, [s.l.], Fernando Torres Editor, 1975.

fascista, de Edward R. Tannenbaum¹⁰. El primero es un intento de crítica marxista del fenómeno fascista en Italia, escrito con apasionamiento y con cierto sentido del humor; va acompañado por una parte gráfica que recoge doscientos cuarenta y cuatro documentos fotográficos —carteles, pósters, fotografías, cuadros, etc.— que son lo más sugestivo y pintoresco del libro. El segundo es un estudio que se pretende desapasionado y frío, y que enfoca el fenómeno fascista en su proyección cultural, económica y social, estudiando también las secuelas que han dejado cuarenta años de vida bajo el Fascio en la Italia actual. Ambos libros son muy interesantes por dos razones: en primer lugar, porque plantean el problema fascista en todas sus manifestaciones, sin limitarse a un simple análisis histórico-político y bélico; y, además, porque al estudiar el arte, el pensamiento y la cultura producidas durante el régimen fascista, o provocadas directamente por él, muestran también la pervivencia en nuestra cultura, en nuestro pensamiento, en nuestra producción creativa, de fenómenos peligrosamente cercanos a los esquemas fascistas.

La “ideología” fascista

Es difícil analizar la ideología fascista, porque esta no ha tenido nunca verdadera existencia como tal: sus teóricos —el filósofo italiano Gentile, el alemán Rosenberg, o incluso los mismos Hitler y Mussolini— se caracterizan principalmente por expresar un pensamiento confuso y desordenado, carente por completo de seriedad analítica; sus antepasados históricos se encuentran, generalmente, en teóricos de la violencia como Nietzsche y Georges Sorel; sin embargo, los teóricos fascistas desvirtúan el verdadero pensamiento de sus supuestos predecesores. En realidad, el pensamiento de la ultraderecha —llámese fascista o nazi; también era de ultraderecha don Marcelino Menéndez y Pelayo— es una visión prelógica del mundo. La ultraderecha es cavernícola —término este empleado en la España anterior a la guerra—, y esto no es solamente una graciosa metáfora: se trata, en realidad, de una concepción del mundo, del hombre y de la sociedad, que era vigente y tenía su razón de ser en los tiempos

¹⁰ Edward R. TANNENBAUM, *La experiencia fascista*, Madrid, Alianza Universidad, 1975.

prehistóricos, cuando la forma de sociedad humana era la Tribu. Los primeros líderes fascistas de los que queda constancia histórica son los “Jueces” de la Biblia: caudillos que toman el poder en una situación difícil y toman bajo su mando a las doce tribus que componían Israel, para sacarles del apuro con soluciones militares. El ensalzamiento de la virilidad —equivalente de fuerza, de energía—; el nacionalismo a ultranza, que enmascara la necesidad biológica de defender el territorio de caza del animal humano, y que se prolonga en el imperialismo expansionista; la relegación de la mujer a un papel de Guardiana del Hogar, Procreadora y Educadora —papel este que la convierte en el primer instrumento de propaganda, de transmisión a una generación nueva de los valores de la anterior—; la alianza con el Poder religioso, como en el Fascismo italiano, o su suplantación mágica en el caso del Nazismo; la centralización de la autoridad en un Jefe carismático, claro trasunto del patriarca tribal... Todo esto configura una forma de enfrentarse con la realidad totalmente primitiva, cuyos modelos —por paradoja, dado el antisemitismo de los fascismos modernos— se inspiran en las estructuras sociopolíticas del Primer Pueblo Elegido, de Israel.

El pensamiento fascista está marcado también por un síndrome paranoico muy evidente: la manía persecutoria, unida a una feroz megalomanía: el fascista se siente perseguido, acosado por todas partes: el Extranjero, el Otro, es siempre un enemigo en potencia —de ahí el odio-temor por el judío, el Extranjero por excelencia—; por otra parte, se siente miembro de una Raza Superior, de una Nación Escogida. La unidad con otros miembros de su grupo —primero el Partido, luego la Nación Fascista toda— le proporciona la necesaria seguridad, disuelve los tremendos temores que, como individuo aislado, le produce el mundo exterior. Los símbolos fascistas expresan, todos, esa necesidad absoluta de unión con los otros, de disolución del individuo en un conjunto colectivo: el Fascio, conjunto de varas apretadas y unidas estrechamente unas a otras, o el Yugo y las Flechas. El uso de uniformes, el trato de “camarada” —en Italia se llegó, incluso, a la abolición oficial del “Usted” para minimizar en lo posible cualquier diferencia entre individuos—, las ceremonias públicas, ordenadas y orquestadas como orfeones corales; todo ello expresa la necesidad de una unidad monolítica: de ahí que toda desviación, toda excepción a la regla —salvo la del “Jefe”, que está por

encima de cualquier regla— sea considerada con desconfianza, como un signo de traición. Los Estados fascistas han sido los que con más dureza han tratado a sus minorías, ya sean estas étnicas, culturales, regionales o eróticas.

Todo este aparato místico-enfermizo —Silva, en su libro antes citado, habla del fascismo como de una manifestación de la libido colectiva “enferma”— no necesita de una ideología consistente: ésta podría incluso resultarle nociva. Todo lo más, se escuda el fascismo en un programa de acción inmediata, plasmado en prontuarios: los veintinueve puntos del partido Nacional-socialista, los veinticinco puntos de la Falange de José Antonio, etc. Cuando existe un libro —como, por ejemplo, *Mi lucha*, de Hitler—, este no pasa de ser un conjunto de tópicos e ideas recibidas, expresadas con grandilocuencia. Lo que es absolutamente necesario, para la propagación del mensaje fascista, es un aparato teatral y un lenguaje grandilocuentes que den lustre, esplendor a los atavismos más primitivos disfrazados de pensamiento. Por otra parte, es comprensible que pueblos en crisis —como fue la Italia de 1924, o la Alemania de 1930— se dejen llevar por un programa político tan sencillo, de bases populistas y demagógicas, que toca además centros de un comportamiento instintivo latentes en todo ser humano.

Fascismo y propaganda

La mayoría de las dictaduras modernas utilizan diversas formas de la cultura de masas para crear la imagen de que la vida en su país es normal y de que sus ciudadanos son todos honrados y patriotas.

Tannenbaum, *La experiencia fascista*

Si bien no fueron el fascismo ni el nazismo quienes inventaron la propaganda, ni los primeros en utilizarla para implantar y mantener su régimen —los autos de fe ya eran maniobras propagandísticas en la España de los Reyes Católicos—, sí es cierto que ellos fueron los que la utilizaron mejor y con medios más modernos. Puede decirse, incluso, que Joseph Goebbels, el ministro de Propaganda nazi, inventó y desarrolló los principios de la publicidad moderna, del marketing. Los regímenes fascistas son, a la vez, policiacos y propagandísticos, de persuasión y de

opresión, y el mismo Hitler, en *Mi lucha* da sabios consejos sobre cómo utilizar ambos métodos de la forma más adecuada: para él, la masa es “femenina” lo que en su lenguaje significa algo muy parecido a imbécil, y ha de ser tratada de una forma agresiva y tierna a la vez, apelando a los mecanismos más sencillos de su mente colectiva. El régimen fascista italiano, y el nazi, fueron los reinos del periodismo, del cartel y de la radio. La televisión no se había divulgado todavía, pero su potencia mágica se encontraba ya en la radio: este aparato unía, a la misteriosa seducción de lo nuevo, la capacidad práctica de transmitir mensajes hablados a grandes distancias y a la mayor cantidad de personas posible; moderno sustituto del tam-tam, tenía sobre este la virtud de que no solo transmitía los mensajes del Poder, sino también la voz carismática del Jefe, cargada de fuerza emotiva. Hitler la utilizó ampliamente: su fuerza expresiva se basaba sobre todo en la entonación, más que en el gesto, en la voz, más que en el movimiento; Mussolini, más teatral, despreciaba un poco este medio de comunicación, y prefería el discurso en persona, dado desde un balcón, donde podía exhibir sus capacidades histriónicas. Sin embargo, otros jefes fascistas supieron comprender la utilidad de la radio, y la utilizaron no solamente para transmitir sus mensajes personales, sino también para bombardear continuamente a la población con consignas, himnos y espacios dramáticos cargados de propaganda fascista. Si bien los medios rurales de Italia —en especial el Sur, la zona pobre italiana— fueron un poco desdeñados por la propaganda fascista, en cada pueblo y aldea formaron radio-clubs —similares en su estructura a los “tele-clubs” españoles— para escuchar y comentar los programas de radio. En 1935, había en Italia más de un millón de aparatos de radio, que difundían los mensajes fascistas.

La Prensa, por su parte, había sido lo primero en pasar al control del régimen fascista. El propio Mussolini había sido periodista, y conocía la enorme importancia de este medio de comunicación: tanto los periódicos, como la radio y el cine, se esforzaban por dar una imagen de absoluta normalidad en el desarrollo del país: las noticias nacionales eran de calma, paz y tranquilidad, y el famoso cine “de teléfonos blancos” inspirado en las opulentas comedias americanas, mostraba una Italia de prosperidad y lujo totalmente alejada de la realidad. Ni siquiera la guerra de Abisinia, sangrienta y dura, casi tanto como la de Vietnam, traspasó la pantalla

propagandística que envolvía las vidas de los italianos; utilizando un sistema del que luego se apropiaron las naciones neocolonialistas, el aparato propagandístico del régimen la presentó como una guerra de liberación de un pueblo oprimido “el pueblo abisinio”, a la vez que, contradictoriamente, se le daba también el aspecto de lucha contra una raza salvaje —el mismo pueblo abisinio—.

La deshumanización del arte

Es en el campo artístico donde se encuentran mayores diferencias entre nazismo y fascismo: la vida artística en la Alemania nazi se caracteriza por una total pobreza y falta de originalidad; la élite artística es anti-nazi y, o bien se exilia, o bien es expulsada o acallada: Brecht, Thomas Mann, Schoenberg, huyen al extranjero; Stefan Zweig, se suicida. La novela, la pintura y el teatro, se ven encerrados en cauces academicistas, fríos y pacatos, dominados por los gustos pomposos de Hitler, que se pretendía artista. En Italia ocurre todo lo contrario: recordemos que el primer fascista, camarada y rival de Mussolini, es el poeta Gabriele d'Annunzio; este pone su talento no pequeño al servicio de la causa fascista: su poesía es, desde luego, rimbombante, pero no inferior a la de un Rubén Darío, por ejemplo. Por otra parte, están los futuristas: Marinetti, Carlo Carrà, y el mismo De Chirico —que, si bien no fue futurista, hizo una pintura completamente imbuida del “espíritu moderno” de principios de siglo— abrazan la causa fascista: Marinetti, confundiendo la modernidad con la tecnología, el dinamismo con la violencia de los escuadristas, y la voluntad de poder nietzscheana con al arribismo de Mussolini, se convierte en el poeta oficial de los primeros tiempos del Régimen. El mismo surrealismo, movimiento revolucionario donde los haya, se convierte en Italia en fascista. Silva, en *Arte e Ideología del Fascismo*, da esta cita del crítico fascista Botai:

La crítica, comenzando por la extranjera, ha advertido el carácter ético de la diferencia entre el surrealismo francés y el surrealismo italiano (...). En el uno (se refiere, en concreto, a Salvador Dalí), el subconsciente impuro, al aflorar, aspira a una póstuma autorización

de la consciencia; en los otros, es una desesperada voluntad por encontrar la nada en una socrática supervivencia del alma...

El surrealismo metafísico de Chirico es utilizado por el fascismo en sus carteles de propaganda, e incluso en sus monumentos arquitectónicos.

La arquitectura, por su parte, vive también bajo la impronta del fascismo: edificios masivos e inmensos, destinados a estadios y fábricas, de líneas funcionales y rígidas en las que a veces se inserta, glorificada, la máscara del Duce.

El teatro de Pirandello o de Bontempelli, la poesía hermética de Eugenio Montale o de Ungaretti, e incluso la novelística zafia de un Curzio Malaparte, dan fe viviente —al igual que las obras de los futuristas— del estado de ánimo de los italianos bajo el régimen fascista: el arte se deshumaniza, porque responde a una realidad inhumana: los personajes de Pirandello van en busca de un autor, porque no encuentran sentido a la realidad de su drama. Bontempelli pone en escena a seres mecanizados, como los maniqués que transitan, solitarios, por las inmensas plazas de luz y sombra de Giorgio de Chirico; y aquellos que quieren expresar un sentimiento tienen que hacerlo, como Montale, bajo una capa de hermetismo y ocultación. La exaltación de la máquina por los futuristas es una exaltación de la muerte: el Estado fascista es la institucionalización de un mundo muerto, mecánico, donde la vida ya no es tal. El grito “Viva la Muerte” es fascista por excelencia. La muerte, por su parte —simbolizada por la calavera o el puñal—, se ve plasmada en carteles que, a millares, cubren las calles de las poblaciones italianas. El desprecio al hecho de morir es considerado como un valor positivo, pues todo hombre es soldado y debe estar dispuesto a dar su vida por la Patria. Pero el desprecio-amor a la Muerte no debe ser visto tan solo como un valor castrense: forma parte integrante del pensamiento fascista, y es el factor más inquietante de este: hay, en todo fascismo, un componente de nihilismo que está muy claro, por ejemplo, en el arte futurista: ensalza este la velocidad, la dinámica, la explosión, como formas de acabar con todo y de acabar pronto. Por otra parte, su opuesto, el arte académico neoclásico, fija el gesto en una actitud de muerte, de estatua de cera.

Eros y Príapo

Eros y Príapo es el título de una obra de Carlo Levi, en la que intenta explicar por el erotismo el éxito de Mussolini. Volviendo a la teoría de la “libido enferma”, de Umberto Silva, vemos como Mussolini —y, de hecho, todos los líderes fascistas—, se aprovechan de un momento de “neurosis de masas” para tomar el poder. Para ello utilizan, junto con otros mecanismos, un elemento exhibicionista puramente erótico. El fascismo es una “falocracia” en el sentido más amplio de la palabra. En el caso de Mussolini, este alcanza ya proporciones de verdadera histeria: mientras que los demás jefes fascistas ocultan su sexualidad y su vida privada toda para preservar tras un velo de misterio sus cualidades carismáticas, Mussolini hace alarde de sus conquistas femeninas, y se muestra públicamente con sus amantes. Tiene fotografías que le muestran bajo el aspecto de sembrador, esparciendo la simiente en el campo; y sus mismas actuaciones en público son un conjunto de actitudes chulescas de verdadero seductor. Por otra parte, el símbolo fálico aparece por doquier, en carteles y en monumentos estatuarios: desde el “manganello” el garrote —falo agresivo— de los escuadristas, hasta las columnas romanas y las altas chimeneas de las fábricas. En su calidad de propagandista populista, juega así Mussolini con una característica particular de los países mediterráneos, la obsesión sexual producida por una represión: en efecto, el sexo en sus manifestaciones normales continúa siendo reprimido y considerado impuro; de ese modo se consigue dotar de más efectividad a las imágenes exhibicionistas, aumentar el papel de mirón del pueblo. El falo, el símbolo de la virilidad, es utilizado como un instrumento de persuasión, de adoración y de castigo. Eros es asesinado, pero Príapo triunfa.

Conclusión

El fascismo, tanto en su forma histórica como en la actual, es una enfermedad de la sociedad, eso está claro: como el cáncer, proviene de una suerte de enloquecimiento del organismo, que comienza a reproducir de forma inútil y perniciosa una serie de células incontroladas. Como tal

enfermedad, puede advertirse por sus síntomas; y los más claros se encuentran en el arte y en la cultura. Los regímenes que actualmente dominan Europa y América se declaran abiertamente antifascistas, y aducen como prueba que son precisamente ellos quienes lucharon, en la última guerra mundial contra el fascismo, y quienes lo vencieron. Esto no pasa de ser un sofisma: la guerra mundial no terminó con la derrota y aniquilación del fascismo y del nazismo, sino con la victoria de determinados países sobre otros; no fue, en absoluto, una guerra ideológica —como bien vio Stalin, que quiso apartarse de ella—, sino una lucha por el poder y la hegemonía en Europa. En la actualidad, y bajo un disfraz democrático, siguen imperando en el mundo las mismas estructuras capitalistas que dieron origen a los movimientos totalitarios. Un análisis de las formas de cultura y propaganda contemporáneas, comparándolas con las existentes en el periodo nazi-fascista, sería muy esclarecedor.

Tiempo de Historia 17, 1 de abril de 1976 pp. 52-61.

Libros

Un estudio sobre la tiranía

¿Qué es una dictadura? Y, sobre todo, ¿quién es un dictador, y como llega a serlo? Estas son las preguntas que se hace Allan Bullock en su ya clásico estudio sobre la figura de Adolf Hitler. El libro empieza con una significativa y casi humorística frase de la *Política* de Aristóteles: “Los hombres no se convierten en tiranos para preservarse del frío”. Luego, Bullock nos demuestra que en ciertas ocasiones, así es. Y esto queda claro en el caso de Adolf Hitler, oscuro hombrecillo vividor de Viena en su juventud, soldado no ya por vocación —eso vino después—, sino porque no tenía otra solución para su pobre vida, intrigante y oportunista durante su vida entera, que sólo tuvo de algo grandioso su final en el bunker del Berlín invadido e incendiado, final que tal vez no fuese tan wagneriano como nos lo narran.

Evidentemente, el estudio de Bullock no es psicológico principalmente, sino histórico; no estudia precisamente al hombre Hitler, sino sus circunstancias, el mundo en que vivió. Pero, a través de todo ello, el hombre se transparenta con fuerza: el resentido, el amargado, el pequeño austriaco que en *Mi lucha* —uno de los más completos compendios de la estupidez humana— muestra muchos de sus odios eternos, de sus vicios pequeños y ridículos, y hace de ellos casi una ideología. Y digo “casi” porque es difícil considerar el nazismo y otros fascismos como verdadera ideología con serios y profundos fundamentos filosóficos y económicos; se trata, sobre todo, del cultivo de una manera de ser autoritaria, rígida y poco inteligente, propiciada por determinadas circunstancias históricas, o más bien por el temor a la marcha de la historia, por el horror a la pérdida de determinados privilegios de clase e

individuales. De todo esto nace el “Sueño de Hierro” que fue el nazismo en Alemania, el “Sueño de Entorchados” que fue el fascismo en Italia y el triste sueño de potaje de garbanzos sangriento del franquismo.

La personalidad de Hitler resulta tan fascinante —horriblemente fascinante— como la época que le tocó vivir. Se trata de una biografía trágica, que no tiene desperdicio: la ascensión de ese hombre, desde la más absoluta miseria en su Viena bohemia, hasta alcanzar —dejando atrás como algo sin importancia su condición de extranjero, su nula calificación [sic] militar, su escasez asombrosa de conocimientos intelectuales y su no excesiva inteligencia— el máximo poder en un país que ni siquiera era el suyo; su revancha, primero, sobre Austria, a la que invade movido por un deseo de brillar con todo su esplendor en un país en el que fue menos que nada; más tarde sobre los países aliados que le habían ofendido a él personalmente, como soldado del ejército alemán, infligiendo a su país una derrota total y unas condiciones de paz durísimas, y por último, a los judíos, a los que odia desde muy joven por razones no muy claras... todo esto daría pie para una maravillosa novela. Como también es un argumento literario maravilloso su carrera posterior, su astutísimo dominio del gobierno alemán y del Partido Nazi, su juego audaz y terrible de escaladas de invasiones y provocaciones que le conducirían a la guerra. Un cúmulo de equivocaciones grandiosas, de magníficos errores, que le llevarían —a él, a su régimen y a su país— a la más absoluta de las catástrofes. Todo esto nos cuenta Bullock, con un impecable rigor científico y haciendo gala de una labor exhaustiva de investigación. Ahora, el nazismo está de moda; y lo está desde hace unos años. Quizá libros como este, objetivo y nada parcialista, sirvan para desmitificar un poco la figura de un hombre que solamente supo hacer una cosa a lo grande: equivocarse.

Tiempo de Historia 48, 1 de noviembre de 1978, pp. 128-129.

Libros

Un informe nada sensacional

El fascismo, sus secuelas y ramificaciones, es algo que interesa a todos; fascina, como todo lo peligroso, y podríamos decir que tiene incluso cierto morboso atractivo: el atractivo del disfraz, de la escenografía, de la violencia incontrolada y del cálido sentimiento de estar incluido en un grupo, hecho uno con una multitud. Está de moda el fascismo en ciertos sectores; y no sólo como disfraz, sino también como postura ante la vida. Es algo que cabría explicar psicoanalíticamente: ya lo hizo Reich, en su *Psicología de masas del fascismo*, y Fromm en *El miedo a la libertad*. Y, precisamente al amparo de esa moda, se nos ofrecen subproductos desinformativos como el de Ernesto Cadena *La ofensiva neo-fascista*, subtítulo *Un informe sensacional*.

De sensacional, nada; en todo caso, se trata de un informe más bien sensacionalista, plagado de inexactitudes y de conclusiones apresuradas en las que se advierte un claro matiz derechista por parte del autor. Este es capaz de decirnos que los grupos de izquierda más revolucionarios son, en realidad, afines al fascismo; que los maoístas son hitlerianos; y que los sindicalistas de Franco se han pasado en masa a la CNT [Confederación Nacional del Trabajo], donde encuentran la posibilidad de realizar su famosa “revolución pendiente”. Y se queda tan tranquilo, el señor Cadena.

También se nos cuentan en este libro más cosas peregrinas: como por ejemplo, que el GAS [Grupos de Acción Sindicalista], los “Guerrilleros de Cristo Rey” y otras organizaciones terroristas de ultraderecha no pueden considerarse como fascistas, porque están compuestas por delincuentes comunes y no tienen una ideología política definida.

Ernesto Cadena parece convencido de que el neo-fascismo en España no tiene poder ni fuerza reales. No cree, por ejemplo, que Fuerza Nueva

sea fascista, sino de “nacional-derecha”. Y, al hablar de las “tramas negras”, explica que no han tenido nunca fuerza en nuestro país, ya que nunca hubo, como en otros lugares, elementos fascistas situados en puestos próximos al poder, dentro del gobierno o del aparato estatal. El señor Cadena parece, curiosamente, olvidar que durante cuarenta años padecimos un dictador llamado Francisco Franco, que tuvimos un jefe del gobierno como Carrero Blanco, etc. O tal vez no entren tales personajes en su definición bastante estrecha de lo que es un fascista.

Creo que ya hemos dedicado bastante espacio a este libro. Ni siquiera nos hubiésemos fijado en él, a no ser por lo que esta desinformación tiene de peligroso: hace creer en un fascismo casi inofensivo, casi inexistente, o lo reduce a sus aspectos más carnavalescos o inoperantes. El fascismo, sin embargo —y no el neofascismo, sino esa corriente de ideología y de carácter que prefigura un determinado comportamiento, y que está presente a lo largo de toda la Historia de la Humanidad— está aquí, dispuesto siempre a dar el zarpazo; y es necesario conocerle, y conocerle bien, para impedirle que salte.

Tiempo de Historia 50, 1 de enero de 1978, p. 128.

CREACIÓN Y POLÍTICA

La revolución mística de André Bretón

Se cumplen diez años de la muerte de André Breton, inventor o codificador del surrealismo. El movimiento que creo murió bastante antes que él; a pesar de todos sus esfuerzos, no sobrevivió a la Segunda guerra mundial como tal movimiento organizado; producto de una situación peculiar, de un descorazonamiento profundo al que, paradójicamente, acompañaba un cierto optimismo sobre la naturaleza humana, el surrealismo fue un fenómeno de entreguerras, un cometa producto de una explosión y que anunciaba otra; terminada la peculiar situación que le dio ser y sustancia, murió.

Sin embargo, no ha desaparecido; según frase de Maurice Nadeau, el surrealismo se hizo surreal; y aquí lo tenemos, diluido, penetrando la esencia de la mayor parte de las manifestaciones artísticas, culturales y vitales más revolucionarias de nuestros días. Sin él, el pop-art, la poesía beat, el movimiento hippy —si es que este existió alguna vez como tal movimiento, cosa muy discutible— y la revolución de Mayo del 68 no habrían tenido lugar, o habrían revestido características muy diferentes. El surrealismo ha sido, también, asimilado en sus expresiones más fáciles y bastardas por el consumismo ligeramente kitsch de los grandes almacenes: por todas partes nos invaden escaparates, salones y hasta cuartos de baño “surrealistas”, “oníricos” y “dalinianos”. Hasta en las letras de las canciones pop hay huellas de surrealismo diluido.

Todo esto no hubiera sido posible —ni en lo positivo ni en lo negativo— sin el talento y la voluntad codificadoras, clarificadoras, de Breton. Fundador de un movimiento “irracionalista” y mágico, fue un pensador de los más razonables, y sus escritos teóricos están llenos de una

lógica perfecta y cartesiana. Se da en él la paradoja chestertoniana que quiere que para el establecimiento de la anarquía absoluta sea necesaria la más férrea disciplina, el orden más estricto: la búsqueda de lo irracional se hace a partir de la razón, y el caos surge de manera concertada.

André Breton, hombre claro, se quiso transparente; en alguna parte —creo que es en una página de *Nadja*— proclama su deseo de vivir en una casa de cristal. Sin embargo, y a pesar de esta voluntad de claridad, su biografía es oscura, y resulta difícil trazar las líneas de su vida. Oscura, no por oculta, sino porque es la narración de una vida sin peripecias y sin excesivos relieves, de una vida que parece desarrollarse toda en el plano de las ideas. Es la narración de una aventura espiritual, que se confunde con la historia de un movimiento artístico, el surrealismo. Sin embargo su aventura, su búsqueda, tienen para mí mayor interés que las intrincadas peripecias de un capitán pirata en los Mares del Caribe; desde las terrazas de los cafés de París, desde los cenáculos cerrados, Breton creo una época, la nuestra.

Encuentros turbadores

Habría que distinguir en el poeta surrealista (Breton) los encuentros que le han turbado profundamente en una época determinada, que le han empujado fuera de sí mismo y le han hecho evolucionar, y las influencias que han favorecido el desarrollo de alguna de las tendencias de su personalidad.

Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *André Breton. La escritura surrealista*, Madrid, Guadarrama, 1976.

El año 1913 señala aproximadamente el final de una franja, la de la sombra que puede hacer la pirámide del siglo XIX sobre la del XX, que apenas empieza a edificarse.

André Breton. *El surrealismo, punto de vista y manifestaciones*.

André Breton nace en 1896, bajo la conjunción de Saturno y Urano, fuerzas astrológicas maestras del movimiento surrealista dotadas de un oscuro y resplandeciente simbolismo, que unen las ideas de la Noche Putrefacta con la Luz esplendente del cielo estrellado. Su infancia y su juventud transcurren, como la de los demás surrealistas, sus coetáneos, en medio de la llamada *Belle Époque* periodo siniestro, tiempo de crisis y

desmoronamiento de los valores de la burguesía que concluye drásticamente con la guerra del 14. En su infancia —misteriosa como todas las infancias, y de la que no quedan rastros documentales adecuados— se pueden rastrear los primeros brillos del futuro surrealismo onírico; y en su primera juventud turbulenta y meditabunda, empieza a cuajar la rebeldía contra todo que marcará su obra entera. El mismo Breton fija, en una entrevista con André Parinaud, el momento de su despertar a la palabra escrita y sus misterios en 1913, cuando contaba unos diecisiete años. Cuenta que entonces le atraía “lo más raro que habían producido la poesía y el arte (...) Huysmans, Mallarmé, Gustave Moreau...”. En *Arcano 17*, narra también cómo sintió el primer aguijonazo de la rebeldía, cuando “siendo todavía un niño” le llevaron a un cementerio y vio “entre tantos monumentos funerarios deprimentes o ridículos... una sencilla lapida de granito sobre la que estaba grabada en rojas mayúsculas la divisa: NI DIOS NI AMO”.

Estos momentos de despertar literario y rebelde de Breton coinciden con la aparición de dos fenómenos artísticos vitalistas de extrema importancia: el futurismo de Marinetti, y el ultraísmo hispanoamericano. Sin embargo, los primeros poemas del futuro surrealista no van por ese camino. Aparecidos en *Phalange*, revista de Jean Royère, son de una factura que le debe mucho al simbolismo, aunque modificado por el experimentalismo lingüístico que aprendiera en la lectura de Mallarmé y de Paul Valéry. Por aquel entonces, Breton conocía muy poco a los dos grandes antepasados que tanto habrían de influir en su obra posterior, Rimbaud y Lautreamont, pero ya había sido tocado por las alas variopintas del Ángel de lo Raro.

Conviene recordar que, si bien su labor de madurez se desarrolló más bien en el campo del pensamiento, del ensayo literario, Breton empezó como poeta; y como un poeta de corte más bien tradicional, incluido dentro de la corriente más consagrada de la poesía francesa, de la que nunca renegó absolutamente. Sus ideas, aún no maduras, encontraron forma de expresión en el difuso campo de lo poético: en sus primeros experimentos se advierte ya una preocupación por la liberación del lenguaje de sus trabas lógicas, que desembocaría en la experiencia surrealista.

Un acontecimiento brutal, la guerra, y tres encuentros que ya he calificado antes de “turbadores”, iban a fijar la trayectoria intelectual y

ánimica del joven Breton. En 1914 el poeta visita a Paul Valéry y entabla con él una gran amistad. Valéry marca el pensamiento de Breton, le enseña el valor y el rigor de la escritura y le pone en contacto con la alquimia del verbo rimbaudiana. “Me enseñó muchas cosas”, dice de él Breton, “hizo cuanto era necesario para que me volviese difícil a mí mismo. Le debo la preocupación constante por determinadas disciplinas superiores”. La poesía deja de ser un juego para convertirse en un ejercicio de liberación y de aprensión de lo real; el lenguaje, las palabras, no son ya simples piezas de rompecabezas, sino instrumentos, signos dotados de vida propia a los que hay que liberar de determinados yugos para que cumplan una función determinada. Si bien el alejamiento posterior entre los dos poetas y sus ideas fue creciendo con el tiempo, el encuentro fue determinante para Breton, que nunca abandonó una postura de admirativo respeto por Valéry.

La guerra, entre tanto, había comenzado. Fue este el acontecimiento más importante en el desarrollo de las ideas del siglo XX en Occidente: el fuego, la sangre y el lodo de la guerra de trincheras acabaron con las últimas ilusiones que los hombres lúcidos podían todavía hacerse sobre la civilización y la cultura de su tiempo; por otra parte, el triunfo de la Revolución rusa de 1917 dio a muchos nuevas esperanzas; puede decirse que los movimientos de vanguardia —el dadaísmo en Francia (en Suiza y Alemania ya estaba en marcha antes de la guerra), y luego el surrealismo— son hijos directos de esta guerra que trunca vidas y carreras y que acaba con toda una época en Europa; los más jóvenes intelectuales se ven arrojados a una lucha que nunca han querido, y que trunca sus carreras, deshace sus proyectos y cambia, al mismo tiempo que la realidad de Europa, sus propias vidas. Breton es movilizado en 1915; sus conocimientos de medicina —preparaba esta carrera— hacen que sea destinado al servicio sanitario en un hospital de Nantes, donde se encuentra con otro personaje verdaderamente turbador: Jacques Vaché.

Sobre este extraño personaje se ha escrito mucho, y Breton le dedica páginas emocionantes en *Los pasos perdidos*: dandy enloquecido, frívolo en apariencia pero rigurosamente serio en su planteamiento de la vida, su postura es la de un absoluto “rechazo de todo”, que prefigura el nihilismo dadaísta de un Tzara. Vache enseña a Breton a despreciar la “*poesía*”, el arte inútil del siglo XIX; y le muestra también los secretos del “*Umor*”,

como un “sentido de la inutilidad teatral —y sin alegría— de todo”; Breton convertiría luego esto en “humor negro”.

Jacques Vaché se suicida pronto, tras haber hecho de su vida un milagro surrealista; su nombre puede colocarse, en el posible santoral de la modernidad, entre los de Alfred Jarry, inventor del humor contemporáneo, y Jacques Rigaud, que llevó la frialdad hasta la frontera misma con la muerte. Vaché deja escritos unos textos, las *Cartas de guerra*, que serían publicados y prologados por Breton años más tarde. Él es el verdadero inspirador en la sombra del surrealismo, o de lo que este movimiento tiene de más ferozmente innovador. “Vaché —dice Breton en el *Primer Manifiesto*— es surrealista en mí”.

Durante una estancia en París, en 1917, entabla Breton amistad con Guillaume Apollinaire, y se pone, a través de él, en contacto con las tendencias últimas del arte y de la literatura: el cubismo, el futurismo, el dadaísmo... Apollinaire, poeta de la modernidad al que se perdona incluso la exaltación patriótica y guerrera de sus últimos tiempos gracias a su talento de descubridor de novedades, es también el inventor de la palabra *surrealismo*, que aplica a su drama *Les Mamelles de Tyresias*. Si Vaché había enseñado a Breton el valor del juego en la vida, y Valéry le había iniciado en la práctica de una poesía coherente e investigadora, Apollinaire le mostrará cómo unir los elementos de investigación y juego en la búsqueda de un territorio virgen, de una nueva poesía. En los primeros veintitrés años de su vida Breton se nos aparece como una especie de dandy de la poesía, irreverente, que afecta una cierta elegante extravagancia en sus textos. Su libro *Mont-de-Piété*, publicado en 1919, es un muestrario de varias influencias, desde Valéry a Apollinaire, pasando por Reverdy y Mallarmé donde solo choca un amor por lo nuevo, por lo excéntrico considerado como un valor absoluto. El último poema del libro, “Le Corset-Mystère”, es un texto elaborado a partir de un collage de titulares de periódico, donde se respeta la sintaxis habitual, pero no así la tipografía ni el sentido “lógico” del poema. Aunque en él están ya las semillas de su obra poética posterior este poema no es más que una pirueta destinada a “épater les bourgeois”, juego que entonces entrañaba todavía un cierto riesgo para quien lo ejecutaba.

En aquellos años trabó Breton amistad con otros jóvenes de su edad, como Louis Aragon y Philippe Soupault, que compartían sus mismos intereses por la vida y la poesía. Había entrado en contacto con Tristan

Tzara, que residía en Zurich, pero que pronto se trasladaría a París. Dada estaba a las puertas de París.

Dada

No escribo por oficio y no tengo ambiciones literarias. Me habría convertido en un aventurero de gran envergadura, con gestos elegantes, si hubiera tenido la suficiente fuerza física y la resistencia nerviosa necesarias para llevar a cabo este último intento: no aburrirme.

Tristan Tzara

El movimiento Dada había nacido en 1916, en el *Cabaret Voltaire*, de Zurich; había salido armado del sombrero de Tristan Tzara, y Hans Arp le había servido de comadrona. Es difícil definir lo que fue —lo que es todavía para algunos— tal movimiento. Aunque se expresaba en el campo del arte y de la literatura, se pretendía antiartístico y antiliterario; dotado de mil formas, adoptaba en Berlín el vestido de la protesta política, mientras que en Zurich se vestía de protesta vital y en Colonia tomaba los colores de la experimentación con nuevas formas expresivas. Su baño de fuego —del que saldría muerto, pero convertido en mito de vigencia y alcance universales lo recibió en París. Su ejecutor fue Breton, y de sus cenizas sacó el surrealismo.

Breton conocía Dada a través de Guillaume Apollinaire, que recibía el boletín que el movimiento editaba en Zurich. La llegada a París del número 3 de la revista, *Dada 3*, despertó el furor dadaísta —o, más bien, paradadaísta— en el grupo de jóvenes poetas que se reunían con Apollinaire: Soupault, Aragon, Breton y Paul Eluard. El *Manifiesto Dada 1918*, de Tristan Tzara, hizo pensar a Breton que había encontrado un nuevo Jacques Vaché: Tzara poseía la misma insolencia, el mismo desparpajo, idéntico desdén por todo aquello que se atreviera a etiquetarse como arte. La revista *Littérature*, órgano de todos aquellos jóvenes, que hasta entonces había sido un simple boletín de vanguardia donde se podían leer trabajos firmados por gentes como Gide o Jean Paulhan, experimentó un cambio radical, uniéndose al grupo Dada zuriqués. Breton comenzó una correspondencia apasionada con Tzara, quien acabaría por bajar a París en 1920.

La influencia del nihilismo dadaísta fue de vital importancia para el desarrollo ideológico de André Breton, que desembocaría en la codificación del surrealismo; bajo la influencia de Tzara, Duchamp y Picabia, se lanzó al juego del anti-arte y del sin-sentido aparente. El irracionalismo hizo su entrada; cierto es que uno de los mayores descubrimientos surrealistas, la escritura automática, había sido ya experimentada anteriormente por Breton y Soupault, que en 1919 habían escrito conjuntamente un libro de textos automáticos, *Les Champs Magnétiques*; sin embargo, todavía quedaba una cierta aura de respeto a los valores tradicionales de la literatura y del arte. Dada hizo de todo esto borrón y cuenta nueva.

Otra de las cosas que trajo Tzara a París fue el sentido de la provocación. Comenzaron a organizarse “veladas Dada” en los teatros, manifestaciones de un humor brutal que tenían como objeto provocar al espectador, sacarle de su papel pasivo y enfrentarle a la realidad grotesca del arte, de la vida misma. Eran juegos salvajes, en los que los dadaístas arriesgaban incluso su físico, pues a veces fueron agredidos por los espectadores; precedían los experimentos escénicos contemporáneos, los happenings o los conciertos de John Cage. Como ejemplo, he aquí la descripción de una reunión del grupo *Littérature*, celebrada cara al público el día 23 de enero de 1920. El relato lo debemos a Georges Huguenet, participante activo de las actividades dadaístas:

Tomó la palabra André Salmon, que recitó algunos poemas. Los asistentes le acogieron de buen grado, pues en realidad había en sus versos un arte indudable; pero pronto iba a disiparse esta buena acogida. En esto, unas máscaras comenzaron a recitar un poema de Breton. Después, Tzara recitó un artículo de periódico que había titulado como poema, mientras le acompañaba en su recitado una algarabía infernal de campanillas y de carracas. Naturalmente, el público no resistió más y comenzó a silbar.

Como final de todo este espectáculo se exhibieron una serie de pinturas entre las cuales figuraba un cuadro de Picabia de lo más escandaloso desde el punto de vista plástico, que llevaba, como algunos de los cuadros y manifiestos de Picabia en esta época, el título LHOOQD¹.

¹ Leídas en voz alta, estas letras de apariencia inocente dan en francés una frase que, traducida al castellano, significa más o menos “Ella tiene el culo caliente”.

Dada duró poco en París, como movimiento; su muerte acaeció en 1924, pero la separación del grupo de Breton, ocurrió en 1922. Fue la seriedad proverbial de Breton la que acabó con esta serie de bromas, al pretender dotarlas de una mayor seriedad. Dos actos pretendidamente dadaístas, ideados por Breton, fueron la causa aparente de esta ruptura. El primero fue el proceso a Barrés, celebrado en 1921. La puesta en escena era típicamente dadaísta: los jueces y los testigos llevaban extrañas vestimentas, y el acusado estaba figurado por un maniquí. Sin embargo, el sentido del acto no pertenecía para nada al espíritu Dada; se trataba de un proceso completamente serio a una figura de las letras, Maurice Barrés, que había pasado de una postura anarquizante a defender intereses nacionalistas y retrógrados. Breton se tomaba muy en serio su papel de fiscal, y pretendía no solamente atacar a Maurice Barrés, sino dilucidar los motivos que pueden llevar a un intelectual de peso a este cambio ideológico. Tristan Tzara y los demás dadaístas boicotearon el acto con bromas y locuras sin sentido; su postura se situaba más allá de las acusaciones de Breton. Tras este incidente, las relaciones entre Breton y Tzara se deterioraron, pero la ruptura real no se produjo hasta un año más tarde, cuando Breton convocó un “Congreso para determinar las directivas del espíritu moderno”; en él quería agrupar a representantes de todas las tendencias artísticas, y establecer con ellos una especie de frente común. Tzara y sus amigos se negaron a participar; todo aquello les parecía demasiado literario, en exceso intelectualista; además, Dada —según Tzara— no había sido nunca moderno, ni conocía el significado de tal palabra. El Congreso no llegó a realizarse nunca, y Breton, con un grupo de amigos, se separó completamente de Dada.

El dadaísmo había jugado su papel en la génesis del surrealismo nonato: había mostrado que todo es posible, que la provocación es un útil instrumento, y que —muerto el arte del siglo diecinueve— el campo quedaba libre y desbrozado para levantar el edificio artístico y cultural del siglo presente.

El primer manifiesto surrealista

¿Es el surrealismo el comunismo del genio?
Panfleto surrealista de los años 20

A partir de 1924, hasta el final de los años 30, es cuando se desarrolla el surrealismo tal como lo conocemos, cuando adquiere su fisonomía de grupo, escuela o iglesia —pues todo esto se le ha llamado, con cierta razón—, reunido en torno a la personalidad magnética de Breton. Precisamente en el año 24, este publica el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, que va seguido de una serie de poemas en prosa reunidos bajo el título de *Pez soluble*, y son como una demostración práctica de las teorías expuestas en el manifiesto.

El manifiesto surrealista es fruto de las experiencias de Breton y sus amigos, llevadas a cabo desde 1919 hasta aquel momento. Tres rasgos fundamentales caracterizan el surrealismo, tal como aparece ahí, por primera vez definido y exhibido a la luz pública: la exploración del inconsciente por medio del arte y de la escritura automática, la revuelta —aún no políticamente definida— y el rechazo de la tradición artística y literaria. Pero un rechazo matizado, que todavía admite algunos grandes nombres, pertenecientes casi todos al romanticismo y al simbolismo —movimientos de los que el surrealismo, sin saberlo tal vez, es heredero directo—: Lautreamont, Sade, Rimbaud, e incluso el patriarca Victor Hugo, son hombres reivindicados por Breton, como exploradores del inconsciente. La negación desarticulada de Dada queda lejos; solo permanece de ella un espíritu de revuelta, un rechazo de la vida como es. Al nihilismo de Tzara opone Breton una cierta actividad revolucionaria. La primera publicación periódica del grupo se llama *La Révolution surrealiste*. Al mismo tiempo se establece un *Centro de Investigaciones Surrealistas*, dirigido por el joven poeta y actor Antonin Artaud; en esta extraña oficina, abierta al público, se pretenden catalogar sueños y archivar fantasmas, en una extraña búsqueda de la surrealidad de la vida.

Poco a poco, Breton y algunos de los surrealistas más avanzados se van acercando a una concepción cada vez más articulada del papel revolucionario del artista y del intelectual; Breton lee, en 1925, la biografía de Lenin por Trotsky, y empieza a vislumbrar la posibilidad de una actividad que haga posible el viejo sueño rimbaldiano de “cambiar la

vida”. Hasta entonces, las investigaciones de los surrealistas se habían limitado al estudio del inconsciente y a su liberación, por medio del psicoanálisis, de la hipnosis o de la escritura automática. Sin abandonar esa postura idealista, los surrealistas se interesan por la actividad revolucionaria práctica. El 27 de enero del 25, publican una “Declaración” firmada por todos los miembros del grupo, cuyo texto es el siguiente:

1º Nosotros no tenemos nada que ver con la literatura, pero podemos, llegado el caso, servirnos de ella como todo el mundo. 2º El surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni tampoco una liberación metafísica de la poesía. Es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le asemeja. 3º Estamos completamente decididos a hacer una revolución. 4º Hemos enlazado las palabras “surrealismo” y “revolución”, únicamente para mostrar el carácter desinteresado, indiferente e incluso desesperado de esta revolución. 5º No pretendemos cambiar nada de los errores de los hombres, pero sí pensamos demostrarles la fragilidad de sus ideas y los inseguros cimientos sobre los que han construido sus edificios vacilantes. 6º Lanzamos a la sociedad esta advertencia solemne: que ponga cuidado en sus desvaríos, en cada uno de los traspies de su espíritu, pues no la dejaremos escapar... 7º Somos especialistas de la revolución. No existe un medio de acción que no seamos capaces de emplear en caso necesario.

El surrealismo no es una forma poética.

Es un grito del espíritu que vuelve sobre sí y está decidido a machacar desesperadamente sus impedimentos.

Y si es necesario, con martillos materiales.

Este texto ingenuo y confuso, marca el principio de la “época razonante” del surrealismo. Época de crisis, en la que se producen hechos extraños dentro del movimiento. Hay un intento de aproximación con el partido comunista, que crea escisiones y cismas. Uno de los que abandonan el surrealismo es Artaud, que persigue su negra búsqueda de la locura sin desear compromiso alguno con una revolución social.

En 1927, Breton entra en el Partido Comunista Francés. Esta alianza circunstancial tiene poco porvenir: los comunistas no ven con buenos ojos el “idealismo” de Breton y sus amigos, que pretenden seguir siendo surrealistas aún dentro del partido. Breton se siente incomprendido por

los comunistas, y su postura dentro del partido es incómoda. Sin embargo, en su *Segundo Manifiesto*, redactado en 1929, se hace mayor hincapié en una visión revolucionaria de la realidad, y las citas de Marx y de Engels acompañan frecuentemente a las de Freud.

La postura política de André Breton y del movimiento surrealista ortodoxo —del que se han desgajado Desnos, Leiris, Prevert y otros— está muy avanzada con respecto a su tiempo, y prefigura lo que habrá de ser más adelante el Movimiento Internacional Situacionista: rechaza el estrecho punto de vista sobre el arte y literatura de los comunistas — empeñados ya entonces en un arte panfletario— aunque acepta las premisas esenciales de la revolución proletaria, y une —como pertenecientes a una misma empresa revolucionaria destinada a cambiar las condiciones de la existencia— el pensamiento del economista Marx al del psicoanalista Freud. La historia de su relación con el Partido Comunista es la de una continua crisis, en la que ninguna de las dos partes entiende ni acepta completamente a la otra. Esta alianza precaria se rompe en 1935. Desde entonces, hasta su encuentro con Trotsky, Breton será un hombre perteneciente a la extrema izquierda independiente.

En 1938 tiene lugar el último acto surrealista de importancia: la Exposición Internacional del Surrealismo, celebrada en París. Es un acto fastuoso donde el decorado y el pensamiento surrealista se encuentran. Ese mismo Breton viaja a México, donde se encuentra con León Trotsky. El encuentro de los dos intelectuales es emocionante; por fin, Breton se siente comprendido y aceptado por un revolucionario práctico. Juntos redactan el manifiesto *Para un arte revolucionario independiente*, texto inspirador de la “F.I.A.R.” (Federación de Intelectuales y Artistas Revolucionarios Independientes), que funda a su regreso a París.

Para entonces, los otros dos cofundadores del movimiento surrealista, y compañeros suyos desde los tiempos de Dada, han abandonado a Breton. El primero fue Louis Aragon, y la ruptura tiene un motivo verdaderamente vergonzoso para este, que merece la pena relatar: Louis Aragon, hasta entonces un poeta anarquizante y completamente opuesto a cualquier disciplina revolucionaria, visita Rusia en 1931, y vuelve convertido al comunismo. Publica entonces el poema *Frente Rojo*, por el que es acusado de incitación al terrorismo y corre el peligro de sufrir una condena de cinco años de cárcel. Breton entonces redacta un

texto de protesta, para el que recoge más de trescientas firmas, y escribe además *Miseria de la poesía*, en defensa del poeta inculcado. Incomprensiblemente, Aragon manifiesta en público su desacuerdo con Breton, y le desautoriza.

La II guerra mundial y lo que sigue

La guerra —esa o cualquier otra— equivalía, o equivale, al eclipse de todas las cosas del espíritu. Bajo el uniforme, cada cual se entregó a una existencia individual más o menos precaria.

André Breton, *El Surrealismo, puntos de vista y manifestaciones*.
Entrevista con André Parinaud

La Segunda guerra mundial marca la lenta agonía y muerte del Movimiento surrealista como tal; después de ella, el surrealismo adquirirá una enorme fuerza inspiradora para todas las actividades que tienen por objeto la liberación total del hombre, pero dejará de funcionar como fuerza activa, pasando al plano de los grandes antepasados. En 1940, Breton es movilizado y trabaja como médico en la escuela militar de Poitiers. Luego huye a Marsella, escapando de la invasión alemana, y de allí embarca a la Martinica. En el mismo viaje le acompañan otros intelectuales, entre ellos Lévi-Strauss, padre del estructuralismo. Allí, en la Martinica, es internado en un campo de concentración, donde pasa algún tiempo hasta que es liberado bajo fianza y se dirige a Nueva York.

En América, Breton encuentra campo libre para seguir sus investigaciones surrealistas; se encuentra con su amigo Marcel Duchamp, y funda con él la revista *VVV*. También da conferencias en universidades, y entra en contacto con la juventud americana; todavía no se ha estudiado lo suficiente este viaje de Breton a América, y la influencia que debió tener su presencia, sus conferencias y su personalidad, en el desarrollo de las corrientes artísticas y políticas más revolucionarias que han visto la luz en esta época en los Estados Unidos; pero es muy posible que el movimiento “beat” no hubiera existido sin Breton, así como no se puede concebir el pop-art sin la influencia de Marcel Duchamp.

A su regreso a París, cinco años después —en la primavera de 1946— pretende Breton reconstituir el movimiento surrealista, sin gran éxito: el surrealismo se ha convertido en un juego de salón. La actividad de Breton

hasta el momento de su muerte no será ya la de un jefe de fila, sino la de un intelectual más, preocupado en alto grado por el arte contemporáneo. Funda, sin embargo, varias revistas surrealistas: *Neón*, en el 48; *Médium*, en el 52; *Le Surréalisme même*, en el 56; *La Brèche*, en el 61; en esta última revista aparecen los primeros poemas de Arrabal, recogidos después en *La piedra de la locura*, y se recogen los manifiestos-carta del poeta beat Ted Jones.

La actividad política de Breton se limita a sus colaboraciones semanales en el periódico anarquista *Le Monde Libertaire*. En 1958, toma la palabra en un acto público de dicho periódico, para atacar la guerra de Argelia; es también uno de los inspiradores y firmantes del *Manifiesto de los 121*, lanzado en 1960. Su ideología ha pasado de un cierto comunismo trotskista al anarquismo; evolución normal en un hombre cuya mayor preocupación en la vida fue la libertad.

André Breton murió en París, el 28 de septiembre de 1966. No pudo ver la Revolución de Mayo de 1968, una de las más esperanzadoras consecuencias del surrealismo que él inventó.

Conclusión: el surrealismo hoy

Conservaré siempre hacia la bandera roja, pura de marcas y de insignias, la mirada que le dirigí a los diecisiete años, cuando, durante una manifestación popular, antes de la Guerra Europea, la vi desplegarse por millares contra el cielo bajo del Pré-Saint-Gervais. Y sin embargo —siento que no puedo evitarlo razonablemente— seguiré estremeciéndome aún más ante la evocación del momento en que este mar flameante quedó agujereado, en lugares poco numerosos y bien circunscritos, por el revuelo de las banderas negras.

Breton, *Arcano 17*

El amor esta por reinventar.
Rimbaud

El surrealismo ha muerto; antes murió Dada; mucho antes, el romanticismo. Sin embargo, todos estos movimientos —que parecen, según una óptica estrecha, no haber sido más que momentos en la historia del arte— siguen marcando la vida, incluso la vida cotidiana, con

su impronta de revuelta y de mutación. Han cambiado las situaciones y las formas de expresión, pero no ha cambiado aún la vida, ni tampoco se ha reinventado el amor, como quería Rimbaud; y hasta que esto no se consiga, la empresa revolucionaria de los surrealistas sigue siendo válida. En todo movimiento juvenil se encuentran huellas del pensamiento de Breton: la Internacional Situacionista tuvo como socio fundador a Guy Debord, poeta salido de las filas del surrealismo; y el movimiento YIP (Youth International Party) de Jerry Rubin, estaba inspirado, en su ideología tanto como en sus métodos, por la provocación surrealista. Tampoco en el campo del arte han quedado superados los procedimientos del surrealismo: ciertas tendencias de la “Nueva novela” francesa, así como la narrativa del mayor novelista de nuestra época, William Burroughs, están marcadas por esa búsqueda del azar objetivo y de la libertad del verbo que marcaron la poemática surrealista; en pintura, el Pop-Art se lo debe todo a las investigaciones de Duchamp e incluso de Max Ernst y de Magritte, a los objetos surrealistas de Man Ray. El teatro, el “happening” y las experiencias del Living Theatre, están inspirados por los provocantes espectáculos que los surrealistas y los dadaístas pusieron en pie. No hay una sola faceta del arte ni de la vida en la que no se pueda ejercer una actividad que podría ser calificada de surrealista; y es que, a pesar de los muchos años transcurridos desde la redacción del primer manifiesto, en 1924, las condiciones del hombre siguen siendo las mismas: la vida sigue siendo irrisoria, y los sueños continúan sin ser comprendidos.

Tiempo de Historia 23, 1 de octubre de 1976, pp. 72-82.

A los sesenta años de su nacimiento. La subversión dadaísta

La idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como traductor o descifrador, conduce a la desaparición del autor.

Octavio Paz

La concepción del mundo como un texto del que los escritos humanos son cifras, claves o traducciones —siendo el mundo a su vez “traducción” o reflejo de otro mundo no perceptible a los sentidos— es muy antigua: se halla en la magia, en la Cábala, en el pensamiento idealista y en la poesía simbolista: el poeta —como el mago— no crea, sino que descifra. La vanguardia artística del siglo XX —influida por los sísmicos cambios que en el pensamiento y en la sociedad europeos se producen a principios de este siglo— da un nuevo papel al creador: este descubre que su “traducción” puede no limitarse a ser un mero reflejo del texto al que llamamos realidad; de que, por medio de una adecuada utilización del lenguaje que emplea, puede subvertir dicho texto, darle una nueva lectura; esto es, cambiarlo. Deja entonces el poeta de pertenecer a la casta de los magos, de los iluminados intermediarios entre los dioses y los hombres, y se convierte en un luchador que transforma el medio de expresión a su alcance en medio de transformación del mundo. Corresponde al movimiento Dada, fundado en 1916 —en plena guerra mundial y un año antes de la Revolución rusa—, el papel de catalizar todos los elementos que las vanguardias anteriores a él —cubismo, futurismo, orfismo, etc.— habían descubierto, y sentar con ellos las bases de un lenguaje artístico revolucionario, útil para la empresa de subversión de la realidad que se acomete. Dada no teoriza; sus participantes niegan —entre otras cosas, en realidad lo niegan todo— la validez de cualquier expresión lógica y teórica: la “razón razonante” es propiedad del sacerdocio intelectual; Dada es una práctica continua del escándalo, de una constante transgresión cuyo único fin es el romper todo el aparato artístico —y, por lo tanto, el ideológico en que se inspira— de la burguesía

de la “Belle Époque”, empeñada en aquel momento en la tarea de su suicidio por medio de la Gran guerra europea. La única forma de entender Dada es a través de su historia; su mensaje está en ella, no en sus producciones “artísticas”.

Zurich: articulación de la vanguardia

Dada se mantiene dentro de las debilidades europeas, es una mierda igual que todas ellas.
Tristan Tzara

En 1916, la ciudad de Zurich es lugar de cita para los restos de naufragio que arroja la Gran guerra: refugiados, desertores, espías y revolucionarios pueblan sus calles. Allí nace Dada, surgido espontáneamente de un grupo de artistas desengañados que se reúnen en el *Cabaret Voltaire*, en el número 1 de la Spiegelgasse; en esa misma calle, en el número 12, vivía Lenin, aunque no parece que hubiera ninguna relación entre el revolucionario político y los revolucionarios de la cultura.

Tristan Tzara, Hans Arp y Hugo Ball, entre otros, fundan el movimiento Dada y su primer órgano de expresión, la revista *Cabaret Voltaire*, donde aparecen trabajos de Apollinaire, Picasso, Huelsenbeck, Marinetti, Tzara...; en suma, los nombres más importantes de todas las tendencias de la vanguardia de aquel momento. Varias publicaciones siguen a esta: el *Boletín Dada*, y el opúsculo de Tzara *Première aventure céleste de M. Antipyrine*, que es como el certificado de nacimiento del movimiento. Pero, a pesar de su evidente interés, no son estas primeras publicaciones las que tienen un contenido auténticamente revolucionario, sino las exposiciones y espectáculos que en el *Cabaret Voltaire*, y en la *Galerie Dada* tienen lugar, y que suponen una provocación casi intolerable hacia los espectadores. Para comprender el porqué de esta indignación, reproduzco la descripción de uno de estos espectáculos:

Reunidos para un espectáculo artístico, para un recital de poemas, los espectadores, llenos de buena voluntad, eran provocados a la fuerza y obligados a estallar. En el escenario se golpeaban llaves y cajas para hacer música, hasta que el público protestaba enloquecido. Serner, en lugar de recitar sus poemas, colocaba un

ramo de flores al pie de un maniquí. Una voz bajo un inmenso sombrero de copa desmesuradamente alto decía los poemas de Arp; Huelsenbeck aullaba sus poemas cada vez más fuerte, mientras que Tzara golpeaba, siguiendo el mismo ritmo y el mismo crescendo, un gran tambor. Huelsenbeck y Tzara bailaban con gruñidos de osos jóvenes, o en un saco, con un tubo en la cabeza, se contoneaban en el ejercicio llamado *noir cacadou*. Tzara inventaba poemas químicos y estáticos².

El espectáculo de provocación acababa de ser inventado, y se oponía a la literatura, demasiado elitista y restringida en sus medios de difusión. Pero también esta misma literatura se aglutinaba, articulaba su lenguaje, que se convertía en fragor y estruendo, entre el estruendo y el fragor de las batallas.

El ready made y 391

No sé hasta qué punto podría calificarse de dadaísta a Marcel Duchamp; tampoco tal calificativo puede aplicarse a ninguno de los otros dadaístas, que se negaban incluso a sí mismos. Lo cierto es que el grupo formado por Marcel Duchamp, Francis Picabia y Arthur Cravan fue el creador de la vanguardia artística en Nueva York, y que sus hallazgos todavía tienen vigencia y siguen siendo utilizados. Unos de estos hallazgos, quizá el más importante, es el *ready made*. Se trata de la desacralización completa de la obra de arte: Duchamp toma un objeto cualquiera —una rueda de bicicleta, una máquina de escribir o un urinario—, le da un título y pone su firma. Ya está; evidentemente, hay una intención irónica, una voluntaria devaluación del objeto artístico por parte del propio artista. Pero se trata también de algo más, de un ejemplo práctico de la posibilidad de transformación de la realidad mediante la voluntad: por medio de la voluntad del autor, cualquier objeto deja de pertenecer a un todo indiferenciado, y adquiere una singularidad relevante. El “pop” se aprovecharía de este hallazgo, utilizándolo para sus propios fines, pero esto es otra cuestión.

En torno a la revista *391* se reúnen todos los participantes de la vanguardia artística neoyorkina. Entre ellos, dos músicos: Edgar Varese y

² Georges HUGNET, *La aventura Dada*, Gijón, Colección *La vela latina* núm. 3, Júcar, 1973.

Erik Satie. Así como el surrealismo —llamado sucesor de Dada, a pesar de sus profundas e insalvables diferencias— despreció la música, Dada la transforma, como transforma cualquier medio de expresión artística; el lenguaje musical debe cambiar, y cambia. Varese dice:

Nuestro alfabeto es pobre e ilógico. La música que debe vivir y vibrar necesita nuevos medios de expresión y solo la ciencia puede infundirle una savia adolescente. ¿Por qué, futuristas italianos, reproducís servilmente la trepidación de nuestra vida cotidiana en lo que ella tiene de superficial y de molesto?

Varese crea la música electrónica, y cambia al mismo tiempo el papel de servil acompañamiento de la música y su lenguaje idealista.

Berlín

Si bien el movimiento Dada en Berlín no tiene la furia artísticamente destructora con la que se manifestó en Zurich, en Nueva York, en Colonia —de donde surgió Max Ernst y la técnica del Collage— y en Hannover, patria de Kurt Schwitters, se produce allí un fenómeno muy importante: el compromiso de Dada con los movimientos políticos revolucionarios y, en particular, con el grupo espartakista. Así como el futurismo italiano fue un último y desesperado intento por parte de la vanguardia artística de continuar aceptando la realidad tal como era, adaptándose a los cambios sociales en vez de producirlos —y de ahí su afición al fascismo—, Dada fue siempre un intento de transformación de la realidad; tomó, pues, partido por los movimientos revolucionarios.

El hombre clave del dadaísmo alemán fue Richard Huelsenbeck, poeta surgido del expresionismo, que asimila la lección Dada de Zurich y la trasplanta a Alemania. En 1918, con el Movimiento espartakista, trata de encargarse del Comisariado de las Artes.

Dada en Berlín pierde mucho de su incoherencia textual, y se apoya sobre todo en las innovaciones formales para difundir un mensaje político revolucionario. Los fotomontajes de John Heartfield y los sangrientos dibujos de Grosz son críticas acerbas de la realidad alemana y de su degradación, virulentos ataques al nacionalismo que destruyó a Alemania. La exposición Dada de 1920 en Berlín está presidida por la escultura de

un oficial alemán con cabeza de cerdo. Puede decirse que el dadaísmo alemán sirvió para afirmar la necesaria alianza de la vanguardia artística con la vanguardia revolucionaria, y para demostrar que cualquier manifestación artística ha de estar necesariamente ligada al momento histórico en el que se produce, tomando partido dentro de él. En la versión de Huelsenbeck, la potencia subversiva de Dada toma unos cauces auténticamente revolucionarios.

Fin de Dada

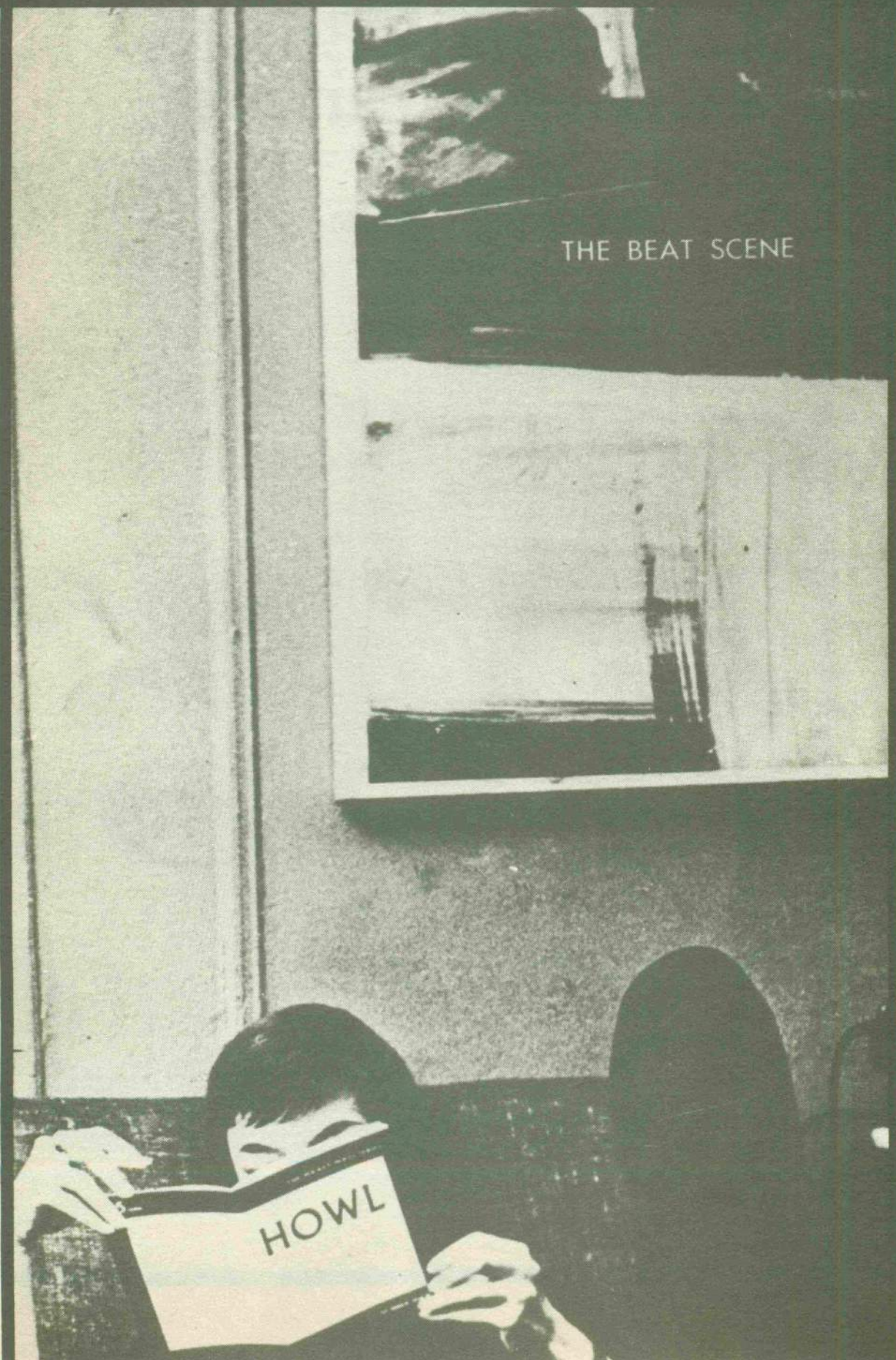
No puedo aseguraros que no me burle de todo esto ni de repetiros:
dejadlo todo. Dejad Dada.
André Breton

Dada dejó de existir como movimiento en París. El contacto de Tzara con Breton fue una historia de amor y muerte: Dada fecundó con su semen de revuelta a los poetas franceses, y murió luego entre espasmos de risa, risa que le produjo la irremediable seriedad de Francia. El proceso a Barrés ideado por Breton, fue casi su golpe de gracia. Sin embargo, sería inexacto decir que Dada murió: pervive, por ejemplo, en lo más válido del surrealismo: si bien este fue un movimiento al que podríamos calificar de regresivo, que hizo que el arte retornarse al arte, y que siguiese por los vetustos caminos del simbolismo, también es cierto que la frescura subversiva y el afán de escándalo que le caracterizan son continuación de la subversión y del escándalo dadaístas.

Pero la historia de Dada no acaba tampoco con el surrealismo: sus trazas se extienden hasta la fecha de hoy, y su impronta marca las formas más actuales de expresión artística. Dada nos ha dotado de elementos imprescindibles no solo en la práctica del arte, sino en la vida cotidiana consciente, en nuestra diaria toma de posición frente al mundo: nos ha enseñado a utilizar el arte como un arma —“cargada de futuro”, en la manida frase de Celaya—, y el lenguaje como un medio más de transformación de la realidad, que es —en su trama subyacente— lenguaje mismo.

Tiempo de Historia 25, 1 de diciembre de 1976, pp. 110-115.

Otra generación perdida:



La Generación Beat

Eduardo Haro Ibars

IMPOSIBLE e inútil resultaría el empeño de separar un acontecimiento cultural cualquiera, de dos corrientes de continuidad histórica, que son precisamente las que le informan y le dan valor: la historia de la cultura, en particular, a la que tal acontecimiento pertenece; y la Historia en general, con su agresiva mayúscula, donde todo acontecer y todo pensamiento humanos se insertan necesariamente. Tal ocurre con el movimiento poético y supraliterario que llamamos beat: no se puede entender fuera de unos Estados Unidos de postguerra, con sus conflictos en Oriente, su guerra civil y su voluntad —ya bastante desarrollada en los cincuenta— de expansión e imperio por todo el Orbe. No se puede entender, si no se entiende el mcarthismo, la caza de brujas; la crisis de los valores morales de una juventud descontenta con la amenaza continua de guerra, con el miedo y la angustia ante una sociedad anclada ya en el materialismo consumista, privada de auténticos valores espirituales, y aferrada a un puritanismo de corte protestante para sustituirlos.

TAMPOCO resultaría posible apreciar el alcance enorme de este movimiento generacional —que no ha limitado su influencia al ámbito geográfico de los Estados Unidos; también está en las nuevas manifestaciones culturales y vitales de Europa, y de todo el mundo llamado occidental— si no lo vemos más que como una ruptura, y no como una continuación de los fenómenos culturales y especialmente literarios anteriores; la palabra *contracultura* no es más que una falacia verbal. Jack Kerouac, y su novelística atropellada, así como su sentido de la aventura, viene a tomar el relevo de Hemingway y de Henry Miller; Ginsberg se inspira en Walt Whitman, en William Carlos Williams, e incluso en el Federico García Lorca de

«Poeta en Nueva York»; el pensamiento orientalista y la búsqueda de un retorno a la naturaleza, presentes en todo el pensamiento *beat*, y notablemente en la obra y en la personalidad de Gary Snyder, pueden remontarse a Henry David Thoreau. Y, por supuesto, la postura vital del movimiento —y su escritura, manifestación externa de esta postura— tiene antecesores inmediatos en los años de entreguerra, en las vanguardias europeas: en el surrealismo, por el estilo y la búsqueda del onirismo poético, despertado o no por las drogas; y en el existencialismo, con su radical contestación del mundo que vivimos.

Dicho esto de entrada, hay que reconocer que el fenómeno *beat* es también pro-

fundamente original, y que ha aportado a nuestra cultura un riquísimo bagaje de hallazgos, y hasta de modas. Como todos los movimientos, desde el romanticismo, ha entrado en la moda. Gracias a ello supera, incluso, al surrealismo francés; pues, si bien este último poseía una mayor riqueza teórica, y nos dio unos hallazgos poéticos textuales y aun filosóficos —el surrealismo romántico y rebelde fue el último de los humanismos— mucho más consistentes que el pensamiento y la literatura de calendario budista de los *beat*, estos últimos, gracias a la difusión multitudinaria de su mensaje —y gracias, también, a su visión globalizadora de toda una cultura (incluidas manifestaciones populares de ésta, como pueda ser la música de jazz, y luego

Otra generación perdida: la Generación Beat

Imposible e inútil resultaría el empeño de separar un acontecimiento cultural cualquiera, de dos corrientes de continuidad histórica, que son precisamente las que le informan y le dan valor: la historia de la cultura, en particular, a la que tal acontecimiento pertenece; y la Historia en general, con su agresiva mayúscula, donde todo acontecer y todo pensamiento humanos se insertan necesariamente. Tal ocurre con el movimiento poético y supraliterario que llamamos *beat*: no se puede entender fuera de unos Estados Unidos de postguerra, con sus conflictos en Oriente, su guerra civil y su voluntad —ya bastante desarrollada en los cincuenta— de expansión e imperio por todo el orbe. No se puede entender, si no se entiende el mccarthismo, la caza de brujas; la crisis de los valores morales de una juventud descontenta con la amenaza continua de guerra, con el miedo y la angustia ante una sociedad anclada ya en el materialismo consumista, privada de auténticos valores espirituales, y aferrada a un puritanismo de corte protestante para sustituirlos.

Tampoco resultaría posible apreciar el alcance enorme de este movimiento generacional —que no ha limitado su influencia al ámbito geográfico de los Estados Unidos; también está en las nuevas manifestaciones culturales y vitales de Europa, y de todo el mundo llamado occidental— si no lo vemos más que como una ruptura, y no como una continuación de los fenómenos culturales y especialmente literarios anteriores; la palabra *contracultura* no es más que una falacia verbal.

Jack Kerouac, y su novelística atropellada, así como su sentido de la aventura, viene a tomar el relevo de Hemingway y de Henry Miller;

Ginsberg se inspira en Walt Whitman, en William Carlos Williams, e incluso en el Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York*; el pensamiento orientalista y la búsqueda de un retorno a la naturaleza, presentes en todo el pensamiento *beat*, y notablemente en la obra y en la personalidad de Gary Snyder, pueden remontarse a Henry David Thoreau. Y, por supuesto, la postura vital del movimiento —y su escritura, manifestación externa de esta postura— tiene antecesores inmediatos en los años de entreguerras, en las vanguardias europeas: en el surrealismo, por el estilo y la búsqueda del onirismo poético, despertado o no por las drogas; y en el existencialismo, con su radical contestación del mundo que vivimos.

Dicho esto de entrada, hay que reconocer que el fenómeno *beat* es también profundamente original, y que ha aportado a nuestra cultura un riquísimo bagaje de hallazgos, y hasta de modas. Como todos los movimientos, desde el romanticismo, ha entrado en la moda. Gracias a ello supera, incluso, al surrealismo francés; pues, si bien este último poseía una mayor riqueza teórica, y nos dio unos hallazgos poéticos textuales y aun filosóficos —el surrealismo romántico y rebelde fue el último de los humanismos— mucho más consistentes que el pensamiento y la literatura de calendario budista de los *beat*, estos últimos, gracias a la difusión multitudinaria de su mensaje —y gracias, también, a su visión globalizadora de toda una cultura (incluidas manifestaciones populares de esta, como pueda ser la música de jazz, y luego de rock, o el cine, y la adopción de una vestimenta determinada)— están en la raíz del disenso juvenil posterior en el mundo entero. Sin las prosas frenéticas de Kerouac, sin el verbo delincuente de Corso, Mcure, Lamantia, sin los aullidos psicopáticos de Allen Ginsberg, sin el sentido común a todos ellos del *viaje*, tanto kilométrico como psicodélico, no hubiera habido *hippies*, ni revolución psiquedélica; no hubiera habido “nación de Woodstock”, ni Bob Dylan hubiera difundido mensajes de paz y de revuelta con su voz gangosa. Puede ser, incluso, que la nueva izquierda americana, las contestaciones de Berkeley, e incluso los sucesos revolucionarios del Mayo europeo de 1968, no hubieran sido —de ser— como los vivimos. Sin los *beat*, sin su inicio de contestación radical a todo el sistema de valores sociomorales americano —que es hoy, por amor de la cocacolonización, universal— vivíamos [sic] un mundo distinto.

Precursores del movimiento

Ser liberado de previas ataduras y convenciones, ¡Yo de las mías y tú de las tuyas! ¡Descubrir una nueva indolencia insospechada en lo mejor de la Naturaleza! ¡Quitarme al fin la mordaza de la boca!
Walt Whitman

Se considera a Walt Whitman como el verdadero “poeta de América”. Su voz gigantesca cantó a la naciente democracia, y se expresó con una sinceridad total. Su obra poética y su personalidad de pionero, están presentes, sobre todo, en su heredero autotitulado, Allen Ginsberg. Ginsberg —y, tras él, todos los *beat*; y, luego, los *hippies* que no estaban lo suficientemente colocados como para dejar para siempre de leer— descubrieron un verbo libre y una personalidad acusada, conflictiva y un desacuerdo con las convenciones —se hace siempre hincapié en la homosexualidad del poeta—, que se afirma a sí misma, para subvertir desde sí los valores puritanos de su mundo. El poeta Whitman canta, desde sí, desde el Yo, al Nosotros, al colectivo de una Democracia. Su canto a la Libertad será recogido por sus herederos *beat*, siglos después. Guía y alumbra el camino del poeta, profeta Allen Ginsberg, quien le escribe en un poema: “¿A dónde vamos, Walt Whitman? Las puertas cerrarán dentro de una hora. ¿En qué dirección apunta tu barba esta noche?” La dirección del canto libre y apasionado, la afirmación rotunda de la personalidad individual, la búsqueda de un mundo democrático y solidario: éstos son los valores que el viejo poeta enseñará a sus jóvenes seguidores. Ginsberg ha conseguido, incluso, al envejecer, tener un cierto parecido físico con su modelo.

Siguiendo con la poesía —y con su cultivador más conocido entre los *beat*, Allen Ginsberg— nos encontramos con una influencia que parece muy misteriosa: la de Federico García Lorca. El misterio se desvela enseguida: Lorca, también gran admirador de Walt Whitman, escribe, en los años 30, *Poeta en Nueva York*, durante un viaje por los Estados Unidos. En esta obra, donde el poeta de Fuente Vaqueros se acerca más que nunca a la técnica e incluso a los motivos del surrealismo francés, está cantada una América extraña, una América vista con ojos de extranjero o de niño fascinado: fascinado por el jazz, por la envergadura de los

rascacielos, por el sentido de novedad y libertad que encierra todo lo que ve. Lorca, extremadamente sensible —como todos los de su generación— a todo lo que fuera nuevo y diferente, ve, en *Poeta en Nueva York*, un continente que es, a un tiempo, aterrador y magnífico.

No hay que olvidar, tampoco, dos de los rasgos fundamentales de la figura de Federico García Lorca, poeta en Nueva York y en todas partes, para comprender la influencia que tuvo en los *beat*, y en Ginsberg —pero también en Ferlinghetti, y en todos los demás—: de entrada, tenemos su personalidad de “héroe cultural”. Asesinado por las tropas franquistas en los comienzos mismos de la Guerra civil española, Lorca fue objeto de homenajes nacionales e internacionales; el joven poeta se convirtió en símbolo de una poesía y de una libertad atropelladas por la barbarie. Tenemos que contar también con la homosexualidad de García Lorca que, como la de Whitman, le une al bisexual Ginsberg. Y no es que ninguno de los dos poetas-ancestros perteneciesen a grupo alguno de liberación sexual: es que su propia singularidad en ese terreno les situaba ya, caracterológicamente, del lado de los vencidos, de los abatidos, de los *beat*.

La poesía sencilla y abierta de William Carlos Williams, influye ya de modo más directo en Ginsberg. Es de Paterson, como el *beat* judío, y llegan a entablar una gran amistad literaria y personal. Hay en Williams, como en los *beat*, la necesidad de entroncar poesía con vida cotidiana, y la rebeldía de aquel que no ve, en su mundo americano, al que sin embargo ama profundamente, la realización de sus sueños de libertad. En Williams, en Whitman, y luego en los *beat*, se cumple ese sentimiento, tan español del noventa y ocho, que aquí se concreta en la frase “Nos duele España”. A los *beat*, y a sus antecesores, les duele América muchísimo, porque la aman.

En novela, la corriente que podría incluir a Jack Kerouac —novelista que ahora se nos antoja mediocre, pero que en su momento despertó verdaderas pasiones, porque descubría un mundo nuevo, un nuevo estilo de vida, para la juventud de los años cincuenta— empieza, en Estados Unidos, con *Mark Twain*: el estilo coloquial, la rebeldía de sus personajes-niños, y el largo viaje que son las *Aventuras de Huckleberry Finn*, prefiguran en cierta medida la sed de aventuras, de libertad y de liberación personal de Kerouac. Su amigo/héroe, Neal Cassidy tiene el

mismo encanto de rebelde aventurero, y ejerce en el novelista la misma fascinación que Huck Finn podía tener sobre su amigo Tom Sawyer, todavía aburguesado a pesar suyo. En el fondo, los *beat* —surgidos, como bien dice Marc Saporta en su estudio sobre la novela americana, en la etapa del confort, del bienestar— son como niños de buena familia que desearan ser raptados por gitanos. Los *hippies* conseguirían por fin llevar a cabo la aventura, escapar a Europa, a Marruecos o al Nepal, cumpliendo así el sueño de *globe trotter* de todos los americanos.

Otro *globe trotter* magnífico, al que deben mucho los *beat* es, sin duda, Hemingway. Y, con él, toda la llamada “generación perdida”. Encontramos la misma fascinación por Europa y por horizontes aún más lejanos; la afirmación de sí, y el compromiso en una lucha —la Guerra civil española, para Hemingway— colectiva; compromiso matizado por una postura claramente anarcoindividualista, que es la postura también de los *beat*.

Henry Miller. Puede decirse de él que, en sus novelas y en su vida, puso los mismísimos cimientos del movimiento *beat*: el vagabundeo sin sentido por el mundo, pasando a veces hambre y privaciones de todo tipo —aunque, según sus biógrafos más recientes, que le conocieron y fueron sus amigos, el hambre de Miller es más un recurso literario que una verdad biográfica incontestable—; la sinceridad brutal en el terreno del sexo, como una forma de liberación, de catarsis y de afirmación en el mundo; el interés por el budismo y el orientalismo en general —no se ha hecho bastante hincapié en la faceta de “sabio chino” que tiene Miller—; su búsqueda, en Grecia, tal como la cuenta en *El Coloso de Maroussis*, de la espontaneidad primitiva... Todo esto lo retomarían, años después, los *beat*. Lo que hasta entonces habían sido características de escritores aislados, lo convirtieron en rasgos definitorios de toda una generación.

Desde luego, en este capítulo de ancestros, tiene un lugar importante el jazz, su lenguaje y sus héroes. Todos los *beat* se declararon admiradores de Charlie Parker, seguidores del frío *be-bop*. En parte, esto responde a una intención de rechazar su cultura blanca, de unirse al mundo marginado de la negritud americana. Pero no es solo eso: los *beat* no son reflexivos, sino que llevan al terreno de lo literario sus experiencias vitales. Y el jazz, en los años cincuenta, era parte de la vida cotidiana de América. El caso es que, sea por lo que sea, esta música y el estilo vital que

conllevaba —pues se vive en jazz, como se vive en rock, como se vive en *beat*— marcaron a todos los escritores, poetas y simples comparsas del movimiento *beat*. Esta misma palabra, *beat* —en su sentido de acabado, destruido— surge de los ambientes del jazz; como también *hip*, que significa, más o menos, un enterado, un hombre —o mujer— que está en la onda, que sabe lo que pasa.

William Burroughs: un misterioso compañero de viaje

No me identifico ni me he identificado nunca con sus objetivos ni con su estilo literario. Tengo entre ellos algunos amigos íntimos: Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Gregory Corso son íntimos amigos míos desde hace muchos años, pero no estamos haciendo el mismo tipo de literatura ni tenemos los mismos puntos de vista. Difícilmente encontrará cuatro escritores más diferentes e individuales. Es simplemente un asunto de yuxtaposición antes que verdadera identificación de estilos literarios o de objetivos generales...

William Burroughs, hablando del movimiento beat con Daniel Odier, en el libro *El Trabajo*¹¹

Aunque él mismo niegue —lo acabamos de ver— su adscripción al movimiento *beat*, o a cualquier otro, es imposible no hablar de él al referirnos a esa renovación del pensamiento y del lenguaje literario americanos. Pues, si bien Burroughs es mayor que los demás miembros del grupo —nació, creo, en 1910— y su vida y novelística responden a tramas más intrincadas, van por vericuetos más peligrosos y extraños que los demás, su función sobre ellos es innegable. Burroughs conoció a Kerouac y a Ginsberg en Nueva York, en los últimos años cuarenta. Su cultura variopinta —sabía de todo: rudimentos de medicina, de psiquiatría, de antropología, de semántica...— y su contacto continuo, a través de los canales del “junk”, de la droga dura, con el mundo de los verdaderos “vencidos”, de los marginales, homosexuales, narcómanos y vagabundos, ladrones y borrachos, fue un verdadero impacto para aquellos intelectuales universitarios, anclados todavía en sus raíces

11 Daniel OLDIER, *El Trabajo. Entrevistas con William Burrouhgs*, Barcelona, Mateu, 1971.

burguesas y que estaban, entonces, descubriendo a Dostoievski. Burroughs y su amigo Herbert Huncke, un pícaro semihampón y drogadicto que tenía cierta tendencia a meter la mano en el bolsillo de cuanto borracho se encontrase durmiéndola en el metro o en los bancos de Central Park, fueron objetos de culto y adoración para los *beat*, antes incluso de que decidieran llamarse así.

Poco es lo que aquí podemos y debemos contar de William Burroughs, pues su conexión con el *beat* es puramente tangencial y amistosa, como él mismo ha dicho ya. Sin embargo, tiene con ellos, al menos, dos puntos en común: su cultivo de una forma moderna y evolucionada de la picaresca —no tengo noticias ciertas de que Burroughs conozca el “Estebanillo González”, pero debería conocerlo, pues se le podría considerar (con Jean Genet) heredero legítimo de esta corriente literaria tan española—, que también se encuentra en las novelas de Kerouac —aunque la “aventura” de este sea mucho más inocente y casi infantil que la de Burroughs—, y en la misma existencia villoniana —nadie ha hablado de la influencia de François Villon sobre la poesía y la concepción de la vida de los *beat*; tal vez es que tal influencia no exista, al menos de una manera consciente; lo que, desde luego, sí hay, es coincidencia— de poetas salidos del reformatorio y la cárcel, como Gregory Corso. La picaresca, forma literaria que tiene momentos álgidos en tiempos y Estados en plena expansión imperial —la Roma del *Satiricón*, la España donde nunca se pone el Sol, el Imperio Americano, por último, pasando por las “Moll Flanders” y los “Tom Jones” que florecen en el Imperio Británico, precisamente cuando éste comienza su expansión por las Indias occidentales y orientales— es un elemento importante en la narrativa *beat*, porque se ajusta a su forma de vida itinerante y vaga y porque, en último extremo, supone una forma más de rebeldía contra el sistema establecido, que tolera a sus pícaros porque está demasiado ocupado en expandir sus fronteras, o empeñado en guerras que propician, por otro lado, al hacer vivir a la población entera en un estado de cosas anormal y terrible, todas las formas posibles de delincuencia, de subversión —recuérdese que, en tiempos de imperialismo, y en España, sin ir más lejos, menudean los procesos contra brujas y herejes, que eran los disidentes de su tiempo— y de evasión.

El otro punto de confluencia entre el pensamiento *beat* y el de Burroughs, está en la utilización de distintas drogas, consideradas —o no— expansoras de conciencia, en la literatura y en la aventura personal. Pero, aquí, Burroughs se distancia una vez más de los *beat*. Para estos —y, notablemente, para Allen Ginsberg— las drogas llamadas blandas o psiquedélicas —el haschish, el LSD y los distintos alucinógenos en que es tan rica la botánica, la magia y la religión de ambas Américas— son verdaderos “sacramentos” —y en esto los *beat* se adelantan a Leary y a los *flower children*—, instrumentos de un nuevo despertar de la Consciencia. Burroughs estuvo en la primera parte de la vida —se desintoxicó a principios de los sesenta— más inclinado al consumo de opiáceos, de las drogas que ahora llaman duras, así como al uso y abuso del alcohol. Sus experiencias con estas drogas —que narra en *Yonki*, y que le proporcionan el material de base para esos extraños textos que son *Almuerzo desnudo* y *Nova Express*— le han dado una visión bastante más fría y desencantada del asunto. Para Burroughs, desintoxicado con apomorfina, los opiáceos son algo bastante parecido al infierno, y en cuanto a los alucinógenos y al haschish, su opinión es más bien despectiva. Burroughs, completamente ateo —aunque algunos, entre ellos Norman Mailer, hayan calificado sus escritos de “religiosos”, basándose tal vez de la imaginería bruegheliana del *Almuerzo desnudo* y otros textos—, no encuentra mensaje alguno trascendental en los potingues más o menos chamánicos que fueron tan del gusto de los *beatniks* y *hippies*. Ello no obstante, se pueden considerar sus *Cartas del Yagé*, cruzadas con Allen Ginsberg, como el primer testimonio psiquedélico de la generación *beat*: intoxicado de opiáceos y alcohol, Burroughs, que se había refugiado en México huyendo de la Ley, se encamina hacia las selvas centroamericanas, después de haber matado accidentalmente a su mujer, en busca de una experiencia con yagé, cocción de lianas que se supone tiene efectos telepáticos y mágicos, que supone le proporcionará “el fije definitivo”. Vuelve desencantado: la bebida le ha proporcionado alucinaciones y náuseas, pero nada más. Sin embargo, Ginsberg recogerá la ilusión burroughsiana, y hará también la experiencia. Ginsberg ha buscado, a lo largo de toda su vida y su poesía, ese “desarreglo total de todos los sentidos” que era, para Rimbaud y luego para los surrealistas, un elemento fundamental para la transformación —objetiva, partiendo de la subjetividad— del mundo.

Por último, Burroughs, tiene en común con sus amigos un profundo descontento con el sistema social de Occidente, empezando por el orden imperante en los Estados Unidos, y que acaba por denunciar —en el caso de Burroughs— los mitos, costumbres y ritos de todo el Planeta Tierra. Sin ser un escritor de los que aquí llamaríamos “de izquierdas” —las nociones políticas que aquí imperan tienen bastante poco que ver con las que se dan en el mundo anglosajón— sí es un hombre en profundo desacuerdo —muy profundo: llega a estar, incluso, en desacuerdo con los intoxicantes arquetipos del inconsciente colectivo— con las finalidades y los métodos del Sistema, y esto es algo que expresa sin cesar en sus escritos, y en sus entrevistas, donde introduce siempre —lo cuenta él mismo en su entrevista con Daniel Odier, *El Trabajo*— un mensaje de resistencia, o varios, destinados a mostrar la miseria de nuestra vida cotidiana, y diversos métodos —contados de manera más o menos delirante o humorística— para luchar contra este estado de cosas.

El renacimiento poético de San Francisco

De cualquier modo, esa noche seguí a la pandilla de poetas aulladores a la Galería Six que, entre otras cosas, fue la noche del Renacimiento Poético de San Francisco.

Jack Kerouac. *Los vagabundos del Dharma*

Los estudiosos amantes de las fechas exactas —y es muy difícil poner fechas exactas al desarrollo de algo tan difícil de encasillar, centrar y analizar como un movimiento literario— sitúan el comienzo del movimiento *beat*, como tal movimiento en la noche de 1955, en la Galería Six de San Francisco, cuando Allen Ginsberg, Michael McClure, Gary Snyder, Philip Lamantia, Phil Whalen y Lew Welch —de la mano de Kenneth Rexroth, poeta consagrado que tenía ciertas afinidades con los *beat*— dieron un recital de sus poemas más significativos y rupturistas, y luego, según lo cuenta Kerouac, salieron y se emborracharon todos juntos. En realidad, el movimiento había nacido mucho antes, en Nueva York, en la Universidad de Columbia, de la conjunción de Kerouac, Ginsberg y Burroughs. Pero en San Francisco, donde había llegado casi por azar, el judío errante y vagabundo Allen Ginsberg se encontró con el poeta Lawrence

Ferlinghetti, de formación europea —hablaba correctamente el francés, y había pasado años de su vida en París— que poseía la librería editorial *City Lights Books*, donde se publicaban los textos más importantes de los nuevos líricos que conformarían el *beat*.

Hablar de una poesía *beat* en el marco de un trabajo como este, es hablar de Allen Ginsberg. Ciertamente, no se puede olvidar a los demás: no se puede rechazar sin más la farsa y misterio que llenan a [sic] la obra de Michael McClure, ni las imágenes surrealistas de Ferlinghetti, ni el cultivo poético del narcisismo llevado a cabo por Gregory Corso. Pero la voz mayor de todas, la que ha tenido trascendencia y ha llegado hasta nosotros con todas sus influencias intactas, es la de Allen Ginsberg.

Con su poema *Aullido*, que recitó aquella noche, el poeta de Paterson daría a los *beat* algo así como un documento, una declaración de principios, estilística y testimonial. El *Aullido* de Ginsberg, es —lo serán todos sus poemas posteriores, incluso los que parezcan más encerrados en la subjetividad del autor— un fresco de la vida urbana en los Estados Unidos, un retrato del *hípster* —el *negro blanco* de Mailer— y, en fin, una visión a la vez aterrorizada y amorosa hacia el mundo que le rodea. El estilo bíblico, gigante, que desdeña el ritmo y la rima tradicionales —tan despreciados ya desde hacía mucho tiempo—, busca al mismo tiempo una especie de ritmo interno, narrativo y de encadenamiento de imágenes, de manera que el poema todo hace pensar en una especie de sinfonía grandiosa tocada en tiempo de jazz. Para mí, es el mejor poema de su autor. Luego, en *Kaddish* y en *América*, Ginsberg seguiría la línea que él mismo se trazó, acumulando visiones sobre visiones, cantos sobre cantos, fragmentos todos de ese “himno gigante”, como diría Bécquer, desordenado y brutal que se inició con *Aullido*, y que mostró el camino a todos estos románticos americanos de los años cincuenta y primeros sesenta.

La poesía de Ginsberg —esto es, lo que su poesía expresa— es una poesía de campaña, de lucha, sostenida en tres pilares: 1) la conciencia radical de una América en transformación, a la vez horrible y hermosa, cuyo rostro de Monstruo —a veces está simbolizada por Moloch, el dios fenicio que devoraba a los niños— hay que asumir, para cambiarlo; 2) el uso de alucinógenos y otras drogas, así como diversas técnicas —yoga o recitado de mantras, entre otras— para alcanzar estados de conciencia

alterada. Cree el poeta —y sigue en ello a Rimbaud, a Baudelaire y a los surrealistas, que emplearon del mismo modo la práctica iniciática de la escritura automática— que estos estados de conciencia alterada propician una cierta forma de liberación del Inconsciente, capaz de provocar la “desnudez” o el poema —uno de sus adjetivos preferidos; cuando, en un recital que dio en Los Ángeles, un espectador le preguntó qué entendía por “desnudez”, Ginsberg se quitó toda la ropa— y la exhibición de visiones de tipo profético, estilo Blake; 3) el Orientalismo. Ginsberg, impulsado tal vez por su amigo Gary Snyder, y movido por sus visiones juveniles, se ha interesado desde siempre en el pensamiento místico oriental. Supone para él una alternativa al seco materialismo americano. Poeta profundamente religioso, no vio en el judaísmo, tal como se practica oficialmente en su país, y mucho menos en el árido protestantismo cristiano, a quien alguien ha llamado religión de los hombres de negocios, canal adecuado para verter su misticismo visceral. Y, demasiado inteligente para ello, tampoco quiso refugiarse en las mil sectas teosóficas u ocultistas que proliferan en los Estados Unidos. Ginsberg bebió directamente de las fuentes, se fue a la India, visitó Japón, y volvió de nuevo a Estados Unidos, transformado, intentando cambiar el mundo a golpes de mantra hindú.

Estos tres elementos de su poesía, han hecho de Ginsberg el único representante de los *beat* aceptado y asimilado por los posteriores *hippies* y *yippies* que, aunque bastante iletrados en su mayor parte, reconocieron en él un precursor de su “revolución psiquedélica”. También tuvo mucho que ver en esta adopción por los más jóvenes del poeta ya maduro, el hecho de que Ginsberg se declarase siempre anarquista, condenase pública y valientemente la guerra del Vietnam, y toda injerencia de los Estados Unidos en política exterior, fuese pacifista y participase en todas las manifestaciones antibélicas que se le ponían a tiro.

Allen Ginsberg, considerado como un psicópata en sus años juveniles, ha puesto en pie toda una escuela de poesía en los Estados Unidos. Escuela que, ahora, no parece tener seguidores —los medios audiovisuales, el comic y otras formas más nuevas de comunicación, de narración, están acabando poco a poco con la poesía en Estados Unidos y en el mundo entero—, pero que ha transmitido un pensamiento revolucionario, un viento de cambio que era necesario en su época. Ha

influido, incluso, en el rock: los textos místico-ilusionistas de Bob Dylan, el surrealismo comprometido de *Jefferson Airplane*, e incluso las baladas de Jim Morrison, con su carga de sexo y muerte, le deben mucho a este poeta ya viejo y barbudo, que se aburguesa y compra tierras en su Paterson natal.

Jack Kerouac, la novela como río

¿Quién era Neal Cassady? Es un nombre que surge una y otra vez en las entrevistas y recuerdos de la época. Siempre se habla de él como el prototipo del beat, el que llegó primero y abrió a los otros la ruta (...) La importancia que tuvo Cassady para Kerouac y la realización de *En el Camino* no ha sido quizá lo suficientemente valorada. Pues no solo constituyó el modelo del personaje central de ese libro —el eléctrico, el furioso, el dinámico Moriarty—, sino que son las aventuras frenéticas de Cassady y Kerouac, al correr como locos de uno a otro extremo del país, lo que le otorga a *En el Camino* su trama e incidencia.

Bruce Cook¹²

Herbert Huncke, el pícaro de Nueva York, y Neal Cassady, el itinerante truhán y vagabundo amigo/amante de Ginsberg, compañero de viajes de Kerouac, son dos personas que nada tienen que ver con la literatura y que, sin embargo, están en la base de las producciones literarias del movimiento *beat*. Son considerados maestros y descubridores por los que luego se ocuparán de poner en el papel este descubrimiento vital, y de ganarse con él los garbanzos, o más bien los cócteles y los premios literarios. El fenómeno no es nuevo. Ya André Breton descubriría, en Jacques Vaché —que nunca escribió una línea, y que murió de una sobredosis de opio después de la guerra europea— al protosurrealista, al más surrealista de entre ellos. Y los verdaderos “existencialistas” no eran ni Heidegger, ni Jean-Paul Sartre, sino la cantante Juliette Greco y los jóvenes de la época, alejados completamente del fenómeno de la escritura.

Eso es algo bastante normal: tampoco los personajes de novela — hasta hace muy poco, cuando la ola de narcisismo y de encerrarse en sí

12 Bruce COOK, *La generación beat*, Barcelona, Barral, 1974.

mismos ha atacado tan fuerte a los escritores, quizás conscientes por fin de que casi se leen tan solo los unos a los otros— tienen por qué ser escritores; y no hace falta ser poeta para resultar poético. La literatura se inspira en la vida —o tal vez debería inspirarse—, no en otros libros. Y el escritor, burgués por excelencia, evasivo de su misma condición social y vital podría decir que por naturaleza, puesto que es consciente en grado sumo de las contradicciones que entraña tal condición, encuentra en tipos ajenos a su ambiente y a su clase, modelos de comportamiento a los que se asimila por medio de la escritura. Un escritor como Kerouac, surgido de una familia francocanadiense de origen, profundamente burguesa y reaccionaria, tenía que encontrar su contrapunto, su ideal, en cierto modo, en tipos como Cassady y Huncke, que vivían una vida peligrosa y aventurera, y cuyos intereses y forma de vida estaban en las antípodas de los suyos propios. Es la misma fascinación que ejerce Huckleberry Finn sobre Tom Sawyer —y, por lo tanto, sobre Mark Twain—, o los vaqueros del Oeste sobre Bret Harte. Es, en fin, la búsqueda de una liberación, de un desclasamiento, lo que busca Kerouac al tomar a Neal Cassady como modelo, y como héroe en su novela *En el Camino*.

Contagiado por la prisa vital de su héroe, Kerouac mete en el carro de su máquina enormes rollos de papel, y escribe sin parar y sin corregir —al menos eso dice— sus novelas. Es la escritura como río, que fluye libre, y también como aventura; supongo que la benzedrina, o cualquier otro excitante, ayudaría al novelista, si no a escribir mejor, al menos a tener el valor de no avergonzarse nunca de lo escrito, y por lo tanto, de no tener que corregirlo.

El caso es que, de esa manera, rápidamente y como sin pensarlo, Kerouac vuelve a introducir el sentido de la aventura en la novela americana, la desburguesía [sic], la saca de su sillón de orejas, y la lanza a la carretera, a dormir con vagabundos —aunque sean *Vagabundos del Dharma*, título de otra de sus novelas— y asociales de todo tipo.

Sorprende a los bienpensantes [sic] el progresivo deslizarse de Kerouac hacia un conservadurismo casi fascista —murió en casa de su madre, en 1969, huyendo de sus amigos *beat*, votando republicano y jugando al fútbol—, y su evolución religiosa, desde un budismo de salón hacia un catolicismo tradicionalista. Es algo, sin embargo, que se puede ver en él desde sus primeras producciones: Kerouac es América, mucho

más que Ginsberg y que los demás miembros del grupo. Es América, y asume su condición y sus contradicciones desde el principio. Busca valores típicamente fascistas: la camaradería, la afirmación de la virilidad —la escalada a un pico difícilísimo, en los *Vagabundos del Dharma*, es una típica demostración de machismo—, el consumo de alcohol —droga dura y agresiva, antes que la blanda marihuana— y de excitantes... Hasta su mismo budismo está teñido de cristianismo conservador, y de un “retorno a la Naturaleza” que no es, en su caso, sino incomodidad con el progreso. Kerouac cae en la trampa de América, porque la ama. Y sus novelas son como ríos, que le arrastran hacia aventuras pueriles, sin importancia, aventuras de niño que se va de vacaciones sabiendo que volverá al fin al hogar materno, donde le estarán esperando los bollitos calientes de su mamá.

Los herederos de los beat

La literatura americana no ha seguido, en general, el camino de los *beat*. Solo hay dos personalidades, completamente distintas entre sí, que tienen algo que ver con ellos. Uno es Richard Brautigan —aquí conocemos *El Monstruo de Hawline y Willard y los Trofeos de Bolos*—. Brautigan es un escritor *hippie*, dotado de un curiosísimo sentido del humor, que emplea para llevar a cabo sátiras divertidas y atroces, juegos con los estereotipos americanos, en su literatura popular y en su vida cotidiana. Pero le falta la mordacidad, la dureza y ese sentido de la desesperación que caracterizaba a los *beat*.

Por otra parte, tenemos a Charles Bukowsky. El sí es mordaz, desesperado y duro. Pero nada más lejos de un *beat*. Estos, tenían al menos la esperanza en la posibilidad de un cambio social, y una cierta fe religiosa que se expresaba en su cultivo del pensamiento oriental. Bukowsky no parece creer en nada, ni importarle nada. Es un borracho desesperanzado, que canta —con una especie de curioso narcisismo al revés— su desesperación y su fracaso en todo lo que escribe.

No queda nada de los *beat*, hoy. Sin embargo, han sido importantes. En realidad no murieron a finales de los cincuenta, sino que desaparecieron cuando desaparecieron los problemas —americanos y

Cultura y memoria “a la contra”

nada más que americanos— que les habían dado el ser. América es, hoy después de esa década de los sesenta que muchos han calificado de “prodigiosa” y que, vista desde ahora, es tan solo una decena más de años, distinta a como era en los cincuenta, debido en parte a la influencia que los *beat* tuvieron sobre las generaciones más jóvenes. Y, por tanto, las cosas que allí se hacen ahora son, necesariamente, diferentes.

Tiempo de Historia 78, 1 de mayo de 1981, pp. 48-63.

Tom Wolfe y los astronautas: angelismo americano

Se podría comparar la civilización norteamericana, a una inmensa colcha de patchwork intelectual: retales en apariencia incongruentes, venidos de muy distintas procedencias que, unidos por la aguja de la costurera, forman un conjunto coherente. Ocurre lo mismo con todas las civilizaciones y culturas imperiales: a la Metrópoli acuden personajes de muy distintas procedencias, portadores de ideas y costumbres diferenciadísimas, unidas en un *melting pot* que ya debía existir en la Roma de los Césares, en el Egipto faraónico, en Asiria y en Babilonia. Luego, el mismo imperio se ocupa de envolver, con la resplandeciente colcha que ha tejido, a los pueblos de donde procedían los retales: y se produce así un incesante efecto de *feedback*, de realimentación constante. Volvemos a recibir lo que hemos dado, enriquecido por nuevos elementos, que asimilamos y lanzamos otra vez hacia fuera. Y así, el hispano Séneca se romaniza, y la filosofía estoica —romana— vuelve a Hispania ya adaptada, imperializada. El “genuino sabor americano”, que aquí consumimos, en una mezcla de inventos de salchicheros polacos, filósofos y científicos alemanes, músicos afrocubanos, novelistas judíos de ascendencia rusa o centroeuropea... Hasta españoles, como Xavier Cugat, Rita Hayworth —de verdadero apellido, Cansino—, y dicen que Walt Disney —dicen que el monstruo que estropeó los más bellos cuentos del mundo pasándolos a horribles imágenes cinematográficas, procedía de Mojácar—, a quienes se nos ha vendido como representantes de ese “sabor”.

Tom Wolfe y el “nuevo periodismo”

...quizás el Nuevo Periodismo no sea más que una de las manifestaciones de una nueva escritura que es posible ir rastreando en los más diversos contextos: la literatura experimental, la subcultura underground, el panfleto, la crónica, la jerga poética rock, los testimonios marginales y/o autobiográficos¹⁴.

Quizás el Nuevo Periodismo no sea absolutamente nada. Nada más que el invento de un individuo genuinamente americano, llamado Tom Wolfe, que inventó la etiqueta para dar una supuesta dignidad literaria — que no necesita en absoluto— al periodismo de siempre, al buen periodismo. Para inventarse ese producto, o la etiqueta bajo la cual se nos vende, Wolfe se justifica con frases grandilocuentes, y nos explica que la novela tradicional americana no ha sabido asimilar y contar las convulsiones socioculturales que conmovieron a América, y al mundo, a partir de la década de los sesenta. Y sigue diciéndonos que fueron los periodistas —con él mismo a la cabeza— quienes sí lo hicieron, inventando un nuevo lenguaje, una nueva forma de narrativa, a la vez realista e imaginativa¹⁵.

Estas dos premisas son, básicamente, falsas: ante todo, hay que citar a novelistas como Mailer y William Burroughs, dentro de la corriente principal, y a Norman Spinrad o Phil Dick dentro de eso que se llama “ciencia ficción” —y que ya puede empezarse a considerar una forma de nuevo realismo no/naturalista—, que sí han sabido contar, con un lenguaje nuevo y nuevas técnicas —entre ellas, muchas extraídas del periodismo tradicional, americano o no— una realidad social, cultural y política nueva: drogas, rock and roll, revolución estudiantil, avances técnicos y ,sobre todo, la aparición de una nueva mentalidad, se encuentran en los trabajos de todos estos novelistas, y en los de otros muchos menos importantes, pero también válidos.

Por lo demás, el periodismo narrativo, tal como lo quiere Wolfe —tal como muchos nuevos periodistas americanos lo practican— es cosa bien

¹⁴ José Luis GIMÉNEZ-FRONTÍN, editorial de la revista *Camp de l'arpa*, núm. 62, dedicado al “nuevo periodismo”.

¹⁵ Ver su prólogo a la antología *El Nuevo Periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1976.

conocida en Europa, desde hacía siglos: el mismo Mariano José de Larra, del que es posible que Wolfe ni siquiera haya oído hablar —pues, leyendo sus textos teóricos, se puede observar una notable incultura o, todo lo más, una cultura de “Selecciones del *Reader's Digest*”—, hace unos artículos narrativos, donde cuenta la realidad social de su tiempo utilizando todas las técnicas narrativas que Wolfe califica de balzacianas. Y, en otro lado del espectro, Mesonero Romanos. Más adelante, tanto Ramón Gómez de la Serna como César González-Ruano, hicieron un excelente periodismo literario, para nada necesitado de adjetivos; periodismo de altura, que se publicaba en diarios, que llegaba a todo tipo de lectores, no solo a los de revistas especializadas¹⁶. Incluso, los elementos autobiográficos —la inclusión del periodista como objeto de aquello que escribe, y no solo como mero espectador, no es nueva, ni siquiera en los Estados Unidos. Veamos lo que nos cuenta, si no, un “nuevo periodista” español, Julio Camba, en un ensayo sobre el periodismo americano, publicado allá por los años de la Primera guerra mundial:

Ante el criterio americano, más importante que la noticia es la manera como se obtiene. Supongamos que dos reporteros, uno del *Evening Post* y otro del *Evening Telegram*, salen a averiguar el mismo suceso. El primero se mete sencillamente en el tranvía, llega al sitio que sea, habla con las personas con quienes tiene que hablar y obtiene la información deseada sin haberse gastado arriba de 50 centavos. El segundo comienza por disfrazarse. Luego alquila un aeroplano. Se fractura una pierna. Atropella a dos transeúntes. Soborna a un portero... Y este segundo reportero obtiene la misma información que el primero, pero de una manera mucho más accidentada y por un costo de 500 dólares (...). A los americanos, no solo les parece mejor el segundo reportaje, sino que su noticia les parece más importante. Y es que, mientras el *Evening Post* no puede anunciar a sus lectores más que un muerto, por ejemplo, suponiendo que se trate de un crimen, el *Evening Telegram*

16 Me permito recordar al lector, distraído o joven, que Ramón Gómez de la Serna publicó durante años sus greguerías, surrealistas y vanguardistas a tope, en *Arriba*, órgano oficial del Movimiento.

Cultura y memoria “a la contra”

anuncia un muerto y dos transeúntes heridos, y un aeroplano roto, y un portero sobornado, y un gasto de 500 dólares...¹⁷.

Yo añadiría que el lector americano tiene razón, porque lo que se le da en segundo lugar tiene más gracia, más interés, y —posiblemente, si el redactor es bueno— mejor literatura.

No dudo del valor literario y periodístico de los artículos y libros de Wolfe —a esto volveré más adelante—; lo que rechazo categóricamente es el apelativo de “nuevo” para su periodismo. Y lo mismo hacen sus colegas, por él entelegados, Hunter S. Thompson¹⁸ o Terry Southern¹⁹. Se trata, simplemente, de periodismo bien hecho, de técnicas narrativas interesantes. Y de una buena técnica de publicidad y promoción de lo que Wolfe hace. El “genuino sabor americano” nos ha sido vendido otra vez. Y resulta que no es, ni genuino, ni específicamente americano.

“Lo que hay que tener”

Quien reza en el Espacio no está en el Espacio.
William S. Burroughs

Lo que hay que tener! Así se llama —tanto el subrayado como el punto de admiración son míos, claro— el libro que publica Tom Wolfe en Anagrama. Y es que hay que tenerlos cuadrados para escribir un libro así. Exactamente trescientas cincuenta y cuatro páginas, para contarnos el entrenamiento, preparación física y moral, régimen alimenticio, costumbres y hábitos nada extraños, de los primeros astronautas norteamericanos. Se trata de un libro exhaustivo, pero que puede dejar también al lector tan exhausto como a su propio autor, sin proporcionarle los kilos de pasta que le ha dado a él. El señor Wolfe se ha pasado seis

17 Reportajes recogidos en el libro *Un año en el Otro Mundo*, Espasa-Calpe Colección Austral [1959].

18 Thompson llama a lo que hace “periodismo gonzo”. Su libro *Miedo y asco en Las Vegas*, publicado en Star (Barcelona) [1979] es un buen ejemplo de la vigencia de la fórmula de periodismo americano que nos cuenta Julio Camba: no cuenta el suceso, sino su vida dentro de lo que sucede.

19 Terry SOUTHERN, *A la rica marihuana y otros sabores*, Barcelona, Anagrama [1977].

años viviendo con los compañeros, las esposas, los hijos y los vecinos de los primeros chicos americanos que ascendieron a ese lugar llamado espacio. Yo considero que no debería haberse tomado tanto trabajo para producir un libro bastante mediocre, poco crítico y solo levemente interesante para el lector medio; sobre todo, para el lector español. Aunque, bien pensado, ahora que entramos en la OTAN, puede tener cierta gracia: nos puede enseñar que los militares funcionan igual en cualquier parte, y que ser astronauta en los Estados Unidos resulta, dentro de un estudio caracterológico, bastante parecido a ser aquí teniente coronel de la Guardia civil; que hace falta lo mismo —*lo que hay que tener*— para meterse en una astronave, que para entrar en el Congreso de Diputados y romper unas cuantas lámparas a tiros.

Wolfe empieza su estudio contándonos cómo es la vida de un piloto de pruebas americano: cómo se juega la vida día a día, ensayando prototipos de aviones, haciendo el “más difícil todavía” circense, por muy pocos dólares —nos da el sueldo exacto de un oficial americano, y también el importe de los pluses que recibe por cada vuelo, claro— y, sobre todo, por la embriaguez de superar a sus compañeros, de hacer lo que nadie ha hecho nunca, de jugar a partirse la cara de continuo. Se trata de un canto al machismo descarado. Resume la vida de un piloto de pruebas en esta sencilla ecuación: “Volar & Beber y Beber & Conducir y Conducir & Joder”. Nos cuenta cómo vivían —ahora, por lo visto, ya no es así²⁰— los héroes de la aviación, y nos pone como ejemplo a Chuck Yeager, el primer hombre que cruzó la barrera del sonido, y que volvió de allá. Estos nombres resultan anónimos para la gran masa, como es normal, porque a la gran masa —es decir, a nosotros— no le interesa mucho hacer barbaridades; pero son objetos de culto para sus compañeros, los demás pilotos de pruebas, personajes engreídos y fanfarrones que se consideran más machos —sea esto lo que sea— que los demás, solo porque se juegan la vida más a menudo, vuelan más alto y más deprisa, beben más y se tiran a más chicas que el resto de los despreciables mortales. Es el ideal de los pilotos de pruebas, de los viejos cowboys, de los gánsteres de Nueva York y Chicago..., y también de los matones de barrio de Segovia o

20 En el libro *La caza del gran tiburón*, publicado también por Anagrama, Thompson nos cuenta, en un artículo, su decepción ante los modernos pilotos de pruebas, ya más mecanizados y menos aguerridos que antes.

Almería. El ser más chulo que los demás es un factor condicionante de la personalidad, que las personas bien educadas tratamos de reprimir o sublimar, para no hacer —ni hacernos— daño. Creo, además, que está en la base del comportamiento habitual de todos aquellos que hemos dado en llamar “fascistas” por carecer de otro nombre mejor.

Los aguerridos pilotos de pruebas, que hubieran hecho las delicias de John Wayne y de otros miembros de la *John Birch Society*, llaman “Tener Lo que Hay que Tener”, a lo que aquí llamamos “ser más chulo que un ocho”, o tener cojones, sencillamente. Y lo malo es que el moderno periodista Tom Wolfe admira esta cualidad, y demuestra así, a las claras, su condición de conformista, de fiel defensor del *American Way of Life*, que empieza con el genocidio de los pieles rojas, continúa con la Ley Seca y el gansterismo, sigue en la “conquista del espacio”, y tiene su corolario en la guerra del Vietnam, y en las otras muchas guerras y guerritas que siguen a esta.

Los ángeles vuelan

“Todo, antes que ver en el cielo una Luna comunista!”, dijo un político americano, con toda seriedad. Y se pusieron a trabajar en el asunto. Estúpida historia competitiva, lucha entre dos superpotencias que se pelean por poner una bandera en un pedazo de roca estéril. Así lo veo yo, pero no Tom Wolfe, ni tampoco los políticos americanos. Estos ven —y Wolfe también, en su libro, y lo cuenta así— la llamada “carrera espacial” como una etapa más de esa llamada “guerra fría”, que no se ha acabado todavía, ni es tan fría como parece. El periodista americano hace una comparación histórica y bíblica, no tan disparatada como puede parecer en principio: la carrera espacial es el equivalente al combate entre David y Goliath: es decir, que dos potencias se enfrentan y, antes de hacer una guerra que podría costarles millones de hombres a cada uno, mandan a sus campeones a luchar en combate singular. Quien vence en este combate, puede considerar ganada la guerra; aunque, claro está, luego vendrá la masacre ejecutada por el bando vencedor, el paso a cuchillo de ciudades enteras, y todo lo demás. Pero el primer paso ritual es este. Así, los expilotos de pruebas, convertidos en astronautas, son los campeones

del Imperio Americano en lucha contra los del Imperio Soviético. Son como Ángeles del Infierno que hubieran subido al cielo. No al Espacio, no: al Cielo, al Cielo bíblico, porque América es el imperio de la Biblia.

“Somos Angeles y estamos en el Infierno!”, grita Freewheelin' Frank, Secretario del Capítulo de los *Hell's Angels* de San Francisco²¹. Y tiene razón: esta tierra es bastante infernal, y los marginados son como ángeles caídos: ángeles barbudos, sucios y brutales, cuya única solución para sobrevivir es hacer daño a los demás, y emborracharse —de sexo, de alcohol, de drogas o de velocidad, da igual— para olvidar su propio dolor. En principio, resulta difícil encontrar un parentesco entre los Ángeles del Infierno, tan poco convencionales en su aspecto, y tan exagerados en sus costumbres, con los Ángeles del Espacio: éstos son chicos limpios, que respetan las convenciones —hay, en el libro de Wolfe, un capítulo estremecedor donde cuenta como el astronauta Glenn, presbítero no practicante, alecciona a sus compañeros para que dejen el sexo y el alcohol, porque son los representantes mundiales del ideal de vida americano protestante y puritano—, monógamos y sensatos. Pero si volvemos a los pilotos de pruebas, vemos que los intereses son los mismos en los dos bandos: “Correr & Beber y Correr & Joder”. En el fondo, todo vuelve a reducirse a lo mismo: demostrarse a sí mismo que se tiene lo que hay que tener. Además, ambos sirven al mismo patrón: a pesar de sus frecuentes peleas con la policía, de sus borracheras y de sus robos, los Ángeles del Infierno ayudan a disolver manifestaciones contra la violencia, parten la cara a los pacifistas cuando su país está en guerra, y se consideran como una especie de ejército, o como una orden de caballería, que es lo mismo. Y los astronautas vuelan para vencer al Enemigo, a la poderosa tecnología. Ahora, los supervivientes de los Ángeles del Infierno, se han cortado el pelo, se han puesto trajes y se dedican a los negocios, como cualquier gánster normal: venden heroína, o lo que se tercie, y viven con sus mujeres en barrios respetables. Y los aguerridos pilotos de pruebas tuvieron que pasar por todo un aparato condicionante —los laboratorios y hospitales de la NASA— para olvidarse, precisamente, de ese “lo que hay que tener”, y dar la imagen de lo que siempre fueron: fieles

21 Ediciones Júcar, en la colección Azanca ha publicado las *Confesiones de Freewheelin' Frank*, recogidas por el poeta Michael McClure. Se puede consultar también el libro reportaje de Hunter S. THOMPSON, *Angeles del Infierno*, editado recientemente en Barcelona [Anagrama, 1978].

peones de una maquinaria estatal bien engrasada, que funcionó siempre igual.

También cuenta Tom Wolfe esta historia: la lucha de un sistema para domar a esos salvajes, y de tales salvajes para no ser domados. Algunos volvieron a su situación de simples oficiales del Ejército Americano. Otros, perdieron tal vez “lo que hay que tener”, pero se convirtieron en dioses, no ya del Olimpo particular al que estaban acostumbrados, sino del mundo occidental.

Y el libro, ¿es bueno?

Cuando uno hace la crítica del trabajo de otro, tiene, en algún momento, que plantearse esa difícil cuestión. El libro de Tom Wolfe es bastante bueno: cuenta con precisión todo el proceso de fabricación de un astronauta, y lo sitúa en sus auténticas coordenadas sociales y políticas, en el marco de la guerra fría y de la competencia entre los Estados Unidos y la URSS para conseguir la supremacía en el espacio exterior. Vale. Pero resulta inquietante, por dos razones. Una, que a Wolfe le guste tanto el sistema fascistoide norteamericano, basado en la violencia y en la competitividad. La segunda, que se trate a toda costa de hacernos pasar a este caballero por el representante de una tendencia vanguardista, cuando en realidad podría, cambiándose un poco de aspecto exterior, ser un buen miembro del Ku Klux Klan.

Tiempo de Historia 87, 1 de febrero de 1982, pp. 94-101.

El surrealismo en España: un movimiento que nunca existió

Francisco Aranda parece ser un surrealista ortodoxo; al menos eso muestran sus otros libros publicados —un estudio muy interesante sobre Buñuel, antropologías y estudios sobre poemas de Buñuel y de Larrea, poemas y prisas suyas, dentro de la corriente surrealista... Su libro, editado por Lumen, es un intento de aglutinar en torno al vocablo “surrealismo” a varias personalidades del mundo de las artes, de la poesía, del teatro —en fin, de la cultura— españoles, de dar una coherencia y una y unidad al mosaico de tendencias, influencias e individualidades que forman el panorama de la cultura artística española, aproximadamente desde la generación —así llamada— del 27 hasta hoy mismo. *El surrealismo español* es un intento interesante, un buceo en nuestra historia artística y cultural, cuyo planteamiento inicial puede estar equivocado, pero que no por ello sirve menos para aportar datos, para conocer las claves que configuran la esencia incuestionable de nuestra cultura.

¿Qué demonios es el surrealismo?

El surrealismo es, literalmente, eso: un demonio, y obra de demonios. Nace oficialmente en 1924 —“de una costilla de Dada”, diría, creo, Ribemont-Dessaignes— y hereda y canaliza todas las tendencias de las vanguardias de su tiempo, formales y de fondo, a las que añade el espíritu —no muerto todavía y, desde luego, no nacido, como nos quieren hacer creer los manuales de literatura, de Victor Hugo en Francia, y de Novalis en Alemania—, el hálito eterno del romanticismo. Como este, ensalza las

potencias del sueño y de la imaginación desbordante, la búsqueda de la verdad en lo irracional, la liberación del hombre por la magia, la omnipotencia —y esto precisamente será aportación del español Dalí— del deseo: hace el elogio de la locura, y declara —anticipándose en esto a los movimientos antipsiquiátricos actuales— al loco como un rebelde total contra el orden establecido, llegando incluso a pedir para él el estatuto de prisionero de guerra.

A este impulso romántico se suma el escandaloso espíritu de las vanguardias de su tiempo: Dada y el futurismo habían dado en el clavo al postular que, para cargarse para cargarse a una sociedad burguesa y a un pensamiento burgués, había que empezar por el lenguaje: romper su concatenación, en apariencia lógica, destrozando incluso el orden sintáctico de las frases, pulverizar el sistema de coordenadas habituales que hacen de un texto —de este mismo, por ejemplo— algo legible, asimilable y catalogable dentro del apartado “arte” o “cultura”.

El surrealismo francés —a mi entender, el único movimiento surrealista organizado como tal, e impulsor de los surrealistas del mundo, fue el francés—, fundado por André Breton, Soupault —a quien nuestro autor Francisco Aranda supone suicidado hacia 1934, cuando la verdad es que, según la última edición del Larousse, no ha muerto todavía; quizá lo confunda con Jacques Rigaut—, Aragon, Eluard y otros, no pretendía ser un movimiento específicamente “artístico” o “literario”; más bien rechazaba estos remoqueos: se pretendía un movimiento revolucionario, destinado a transformar el mundo por completo. De ahí las relaciones continuas del movimiento surrealista con diversos grupos políticos, desde el PCF hasta los grupos anarquistas, pasando por el trotskismo —Breton y Trotsky fueron grandes amigos, y llegaron incluso a redactar textos juntos—, y la influencia que sus teorías han tenido en grupos políticos contemporáneos, como la Internacional Situacionista, la Internacional Nexialista o los yuppies americanos.

Hay que entender el surrealismo como fruto de una situación específica muy concreta: nacido después de una guerra devastadora, en plena crisis de todos los valores en que se fundaba la cultura occidental, y producto de la transmutación de todos los valores que habían llevado a cabo tres pensadores de excepción: Nietzsche, Freud y Marx; pues, aunque Breton, que se pretendió en un momento discípulo de Marx,

justifique muchas de sus teorías surrealistas por medio de Hegel, la influencia tácita de Nietzsche queda muy clara, desde la teoría de la muerte de Dios en adelante, y convendría que algún estudioso se pusiera manos a la obra y elucidase con más claridad tales relaciones. Y hay que entenderlo también como un “estado de ánimo” no superado aún, vigente en muchos todavía, puesto que el espíritu de rebelión contra la “vida invivible”, que ya denunciaba Breton, no ha muerto; y la vida sigue siendo invivible.

Y así, como estado de ánimo, podemos pensar que ha habido y hay españoles surrealistas; pero nunca un movimiento surrealista, salvo el esporádico intento de Canarias, pronto abortado por la masacre franquista, y algunos grupos de postguerra, que ni siquiera se llamaron surrealistas.

Las vanguardias españolas de principios de siglo: movimientos olvidados

Es difícil entender la poesía de la generación del 27, donde Aranda incluye a tantos de sus “surrealistas”, sin partir antes de las tendencias europeístas que conformaron los diversos grupos en torno a los que se fundó la vanguardia española de principios de siglo, hasta los años 20. Vanguardias efímeras, portadoras de poca teoría y pocos frutos; pero ricas piruetas, carambolas literarias y pictóricas, añadidas a un deseo de ruptura con el pasado, de superación del simbolismo rubeniano, tan lleno de lapislázulis, cisnes y princesas.

Como es habitual, más que a movimientos, tendremos que referirnos a individualidades, a personas, fundadores de grupos y difusores de nuevos decires literarios, de los que ellos son, a veces, sus únicos representantes. Tenemos, por ejemplo, el caso de Rafael Cansinos-Assens, maestro para muchos, que funda el ultraísmo, y redacta, junto con Guillermo de Torre, el *Manifiesto Ultra*, a finales de 1918. Este poeta, novelista, ensayista y traductor, se dio pronto cuenta de que la poesía modernista ya no tenía sentido, que convenía infundir un aire verdaderamente nuevo a la poesía, y hacer irrumpir en ella elementos cotidianos y hasta conversacionales. Gracias a él, y a Guillermo de Torre, curioso teorizante y crítico de las vanguardias, palabras como “tranvía”,

“autogiro” y “aeroplano” entraron en el lenguaje poético; la imagen sustituyó a la metáfora —artificio poético que heredaría luego el surrealismo— y el poema se concretó en versos, más que en estrofas — como hace notar muy bien Aranda en su libro—, que tenían mucho que ver con la greguería inventada por Ramón Gómez de la Serna. Muchos poetas ultraístas utilizaron también como elementos poéticos el caligrama y otras formas más gráficas que literarias, siguiendo el ejemplo de Apollinaire.

Se ha llamado a Ramón Gómez de la Serna “el Apollinaire español” y a mí me parece una definición poco acertada, una comparación artificiosa. De entrada, le falta el talento poético de Apollinaire, su —digamos— profundidad. Pero tuvo un don de asimilación y de inventiva mucho mayores: fue el primero en nuestro país que descubrió y difundió el futurismo, publicando textos de Marinetti en su revista *Prometeo*, e incluso redactando un texto totalmente ortodoxo, dentro de esa corriente, amparado en el seudónimo de “Tristán”. En 1909, editó —también en las páginas de *Prometeo*— la traducción que hiciera Ricardo Baeza de *Los Cantos de Maldoror*.

Ramón, presurrealista, príncipe frívolo de las letras vanguardistas, tiene más que ver con la postura de “dilettante” de un Cocteau, de quien era buen amigo, que con Apollinaire. Su libro *Ismos*, que recoge todos los movimientos de la vanguardia europea, es más bien —salvo el excelente estudio *La verdadera historia de Picasso y el Cubismo*— un juego de periodista/humorista que un estudio severo y sereno de las distintas tendencias de la literatura y el arte de su época.

Al mismo tiempo, bajo el doble patrocinio de Francis Picabia y del sombrerero Joan Prats, Dada triunfaba en Barcelona, al mismo tiempo que lo hacía en Zurich: la galería Dalmau organizaba exposiciones del ruso Charchoune y del propio Picabia, y el primer número de la revista *391* se editaba allí, con texto de Max Jacob y de Pierre Reverdy, entre otros. En Zurich, Tzara proclamaba, como uno de los “presidentes Dada”, a Rafael Cansinos-Assens.

La vanguardia española de principios de siglo fue, digo, frívola: aquí no se vivía una guerra devastadora, y la neutralidad permitía hacer grandes negocios, afianzaba a la burguesía y la hacía reponerse del golpe brutal que para ella había supuesto la pérdida de las colonias. No era,

pues, caso de tirar por tierra unos valores que estaban cada vez más sanos y florecientes. Pero algunos espíritus curiosos investigaban con las formas y los valores estéticos que configuraban el movimiento contraestético de la vanguardia europea.

La Generación del 27 y la del 36

Los poetas del 27, los de la “Residencia de Estudiantes”, tan famosa, tan laica y liberal, son el filón donde Aranda encuentra la mayor parte de su surrealismo español de preguerra. Y, desde luego, no puede negarse la influencia que en la mayor parte de ellos tuvo el surrealismo francés. De hecho, en 1925, la *Revista de Occidente* publicó una traducción del *Manifiesto del Surrealismo* y, desde esa revista y desde otras, se estaba al corriente de todo lo que sucedía en París. Los poetas y pintores de aquí — Lorca, Dalí, Buñuel, Hinojosa...— gastaban bromas surrealistas, y en sus poemas se advertía el espíritu del tiempo —también herencia de las vanguardias autóctonas—, donde campaban en libertad la rebeldía y el sueño.

No puede, sin embargo, hablarse de un espíritu surrealista en sus empresas, como no puede hablarse de un grupo homogéneo, con un ideario y un comportamiento comunes. Ni siquiera estaban de acuerdo unos y otros con el amor a Góngora, que era lo que más parecía unirles, y que hoy en día ha sido sustituido —para los prosistas y poetas más jóvenes— por el amor a otro barroco más o menos maldito: Quevedo. Los poetas de entonces, y los pintores, tenían la ideología política más diversa, desde el fascismo clarísimo de Giménez Caballero hasta el comunismo de Alberti o Buñuel, pasando por el liberalismo, propio de la Institución Libre de Enseñanza, que caracterizaba a García Lorca.

La imaginería surrealista, e incluso su espíritu rebelde y contrario a cualquier institución, está, sin embargo, presente en casi todos los poetas antologizados por Gerardo Diego en su volumen fundamental: Larrea, Aleixandre, Cernuda, Lorca, Doménchina, Hinojosa, etc., participan todos de la vena onírica y brutal del surrealismo, y su poesía es —estéticamente— mucho más importante que la de sus colegas franceses, precisamente por ser menos cerrada, menos demostrativa. En los poemas de los surrealistas franceses, sobre todo en los de Breton, parece que se pretende demostrar la verdad de una teoría, que ha surgido antes que la

práctica poética; los de aquí, precisamente por no disponer de ningún aparato teórico previo a la creación, y por ser más abiertos a diversas corrientes de influencias, son mucho más creativos que didácticos.

Casi todos los poetas de aquella época, citados por Francisco Aranda, se declaran como no surrealista. Veamos los ejemplos que él mismo ha escogido: “El surrealismo español viene de Goya... Nunca me he considerado un surrealista consciente”, dice Alberti. Y Aleixandre: “He escrito que no soy ni fui un poeta estrictamente superrealista, porque no creí nunca en la base dogmática y la consiguiente abolición de la conciencia artística.” Muñoz Rojas, que está considerado como un ejemplo del surrealismo español, confiesa: “Vicente (Aleixandre) me dijo que había que leer los *Cantos de Maldoror*, suscribirse a *La Révolution Surréaliste* y oír reverente a Breton y cofrades sin que, la verdad, acabaran de calarle a uno como le calaron otras cosas”.

El surrealismo, en España, no podía constituirse en grupo teórico porque no estaba aquí el horno para esos bollos. Vuelvo a referirme, como he hecho anteriormente, a la no beligerancia de España en la guerra europea; y añadiré más detalles: las dictaduras, no tan blandas como se cuenta, de Primo de Rivera y Berenguer, la guerra de Marruecos, la Monarquía vacilante..., detalles todos que conducían a poetas y artistas por derroteros teóricos y de acción muy diferentes de los de sus coetáneos europeos. No: el surrealismo, nacido de una total crisis de valores — incluso de la crisis personal y moral de sus fundadores—, de un desengaño profundo ante las formas tradicionales no solo de la escritura, sino de la mismísima vida, y de una investigación científica no menos profunda sobre el psiquismo humano, por parte de Breton y Aragon, que habían cursado estudios de medicina —no olvidemos las palabras de López Torres, citadas también por Aranda: “El surrealismo no tiene miedo en alejarse del arte, porque entonces cae dentro del campo de la experimentación, de la ciencia, y de esta manera es como va a servir más y mejor al materialismo científico, como documental para la estructuración de una nueva cultura”—, arrancando, primero, de las investigaciones de Freud; unido más tarde a un análisis marxista de la realidad y del hombre; ese surrealismo científico, situado más allá del estrecho campo del arte y de la literatura, que se pretendía revolucionario en todos los aspectos, no tenía cabida en el pensamiento artístico español, donde la

polémica era todavía en torno al valor de la “poesía pura” y la orteguiana “deshumanización del arte”, conceptos ya superados por entonces en el resto de Europa.

Espanoles en París: Picasso, Larrea, Dalí, Buñuel

No salí de España atraído por el surrealismo, sino por otras razones, de orden poético, sí, pero peculiar y muy maduramente mías. Claro que aproveché del surrealismo aquellos elementos que a mi personalidad resultaban útiles.

Juan Larrea

He aquí cuatro individualidades geniales, cada una a su forma, a las que se puede, o no, calificar de surrealistas. Empecemos por Juan Larrea, el poeta y ensayista que empezó en la difícil vanguardia primeval hispana, y acabó fundido en místico, siguiendo una tradición hispana también bastante surrealista. Larrea empezó su obra poética vinculado al creacionismo de Gerardo Diego y Vicente Huidobro, movimiento literario que se me ha quedado en la cinta de la máquina al hablar de las vanguardias de principios de siglo, y que, sin embargo, es el que más relación tiene —en la forma, ya que no en el fondo— con el surrealismo. Fundó en París la revista *Favorables París Poema*, y no estuvo demasiado vinculado con el grupo de Breton, aunque le unían relaciones de amistad con casi todos sus miembros. Aunque Buñuel afirma —citado, una vez más, por Francisco Aranda— que “existe un surrealismo español porque existe Juan Larrea”, yo sigo pensando que el surrealismo no es tan solo una actitud estética y vital, sino una ideología, de la que el autor de *Del Surrealismo a Machu-Pichu* no es, en absoluto, partícipe. Larrea está en una línea poética que podría entroncar con San Juan de la Cruz y los místicos franciscanos —nada más surrealista, en la forma, que la teoría mística del “conocimiento cuadrado”; nada, sin embargo, más alejado de la teoría surrealista—; y lo que más le podría unir al grupo de Breton sería su feroz moralismo, su necesidad de mantenerse en una postura ética, más que estética, rigurosa.

Tampoco puede ser considerado como surrealista Pablo Ruiz Picasso, aunque Breton le incluyera en el grupo. Picasso fue un talento muy

especial, que lo inventó todo, que lo encontró todo sin buscarlo, y que pasó por el surrealismo como un meteoro. De surrealistas pueden calificarse sus poemas, su obra de teatro *El Deseo atrapado por la cola* y algunos de sus cuadros y dibujos. Pero, como ya digo, este personaje universal no puede ser encasillado en ningún grupo, en ninguna tendencia; ni siquiera en el cubismo, que inventó también, como jugando. Sin embargo, y también un poco a modo de juego, aportó a la plástica surrealista varios de sus elementos principales, aunque él mismo los emplease de una manera totalmente personal: el collage, que Max Ernst elevaría a conceptos visuales y literarios excelsos, sirvió a Picasso fundamentalmente —y esto lo señala también Aranda— para acentuar la bidimensionalidad del lienzo; la yuxtaposición de elementos dispares, e incluso contradictorios, que forman parte incluso del lenguaje de los sueños; la distorsión, no ya onírica, sino de campo, del espacio e incluso del tiempo en sus lienzos; y, sobre todo, la total libertad del pintor frente al cuadro, la concepción de la creación como un acto mágico —basándose en ello en el arte negro y oceánico, arte que no es tal, sino técnica mágico-ritual—: éstas fueron las principales aportaciones con las que Picasso enriqueció el lenguaje surrealista. Pero ellos utilizaron estos elementos de un modo muy distinto al de su inventor.

Si fue —y, a mi entender, lo sigue siendo— surrealista el pintor Joan Miró, el que “pinta como un jardinero”. Desde los títulos enormemente poéticos de sus cuadros —donde siempre cita estrellas, lunas y pájaros— hasta su concepción —que aúna el automatismo con el trabajo prolongado—, hasta el sentido lúdico, el no tomarse muy en serio su trabajo creativo; en todo ello es surrealista Miró, y en muchas cosas más: en forma de vida, en ideología política, impregnada de un cierto comunismo libertario, y en la fusión constante que hace, en su obra, de sueño y realidad.

Más surrealista aún, Buñuel. El llevó el surrealismo al cine, o el cine al surrealismo, según se mire. Ya se habían hecho intentos en ese sentido —entre otros, el famoso *Entr'acte*, de René Clair que, aunque realizado en pleno reino de Dada, era surrealista en sí—, y ya los miembros del grupo de Breton miraban la imagen en movimiento como algo que les pertenecía por derecho: los hallazgos de Meliés, por ejemplo, dentro del campo de lo mágico maravilloso, o el humor disparatado de un Buster

Keaton, eran las formas que, en el cine, adoptaba la “ola de sueños” de que hablase Louis Aragon. Pero Buñuel hizo más: en *El perro andaluz* y *La Edad de Oro* llevó a la pantalla el decálogo surrealista. Buñuel sí es un verdadero surrealista hispano, y Francisco Aranda nos da algunas de las claves de estas películas, en apariencia herméticas, relacionándolas con el tipo de bromas, a veces sangrientas, que se gastaban en la Residencia de Estudiantes. Si bien me mantengo en mi tesis de que no se puede hablar de un surrealismo español organizado, sí diré que, a través de Buñuel —y de Dalí, también de Dalí—, entraron en el movimiento francés todo aquello que de renovador, sanguinolento y brutal, todo el espíritu de rebeldía de los jóvenes españoles. Gracias a él —que, a mi entender, ha seguido siendo surrealista durante toda su vida y su obra— se enriqueció el movimiento francés con aportaciones que no podían haber nacido más que en España.

Más surrealista aún que las dos anteriores puede considerarse la película [*Las Hurdes*] *Tierra sin pan*, feroz denuncia de la miseria y el sufrimiento de los hurdanos: ahí, la realidad misma se hace surreal, y la denuncia contra la “vida invivible” se apoya en hechos concretos, en la vida cotidiana de una región maldita y olvidada.

Surrealista teórico y práctico fue, sin lugar a dudas, Salvador Dalí. A pesar de sus juegos y veleidades políticas con el franquismo, de su traición a los principios revolucionarios que animan y dan vida a la empresa surrealista, Dalí monta el aparato teórico de la “paranoia crítica”, método de análisis de la realidad inspirado en las teorías de Freud, que viene a enriquecer las técnicas, ya envejecidas, del automatismo, del espiritismo y de los sueños que formaban el anterior bagaje teórico del movimiento. Sea cual sea la posterior posición de Dalí, no puede negarse que rejuveneció el pensamiento surrealista, y que le dotó de un armazón científico/plástico del que carecía. Como surrealista, fue saludado por Breton; y como surrealista —no como retratista de la infame “corte” de Franco— es como pasará a la historia.

El grupo canario

La Gaceta de Arte, publicada en Tenerife por Eduardo Westerdahl, sí puede considerarse como una publicación surrealista, entorno a la cual se aglutinó todo un grupo, dependiente directamente del de París. Poetas y pintores, entre los que hay que destacar a Oscar Domínguez, estaban por completo influidos por el movimiento francés. Breton fue completamente sensible al espíritu surrealista que animaba la isla, y los manifiestos y declaraciones de adhesión al grupo de Breton eran continuos. Tanto es así, que en mayo del treinta y cinco se celebró en la isla la exposición mundial del surrealismo, con la presencia de Breton y Benjamín Peret, uno de los pocos fundadores del surrealismo que pertenecieron fieles a él hasta el final de su vida. La película *La Edad de Oro* fue prestada por Buñuel, para sufragar los gastos de la exposición, pero no pudo ser exhibida en público. No olvidemos que, por aquel entonces, las Islas Canarias tenían como capitán general a un militar llamado Francisco Franco Bahamonde, que poco después iba a proclamarse caudillo de España, y que —años más tarde— declaró públicamente que habría que quemar *Viridiana*, también de Buñuel. Es posible que el grupo de Canarias, junto con el grupo de Zaragoza —aglutinado en torno a la familia Buñuel y a ese descubridor de tantas cosas que fue Tomás Seral— fueran los dos núcleos surrealistas más importantes del país. Desgraciadamente, su duración fue muy poca: el mismo general Franco se encargaría de terminar con todo aquello que oliese a vanguardia.

Guerra y postguerra

El período de la guerra en España no se prestaba mucho a la práctica del surrealismo. Poetas, pintores, cineastas... artistas en general se entregaron de lleno —y desde los dos bandos— a la causa bélica. Se empezó a cultivar, entre los republicanos, una cultura de combate, donde privaban las formas más elementales del arte: el romance, los carteles y las películas de propaganda, sobre todo las de la CNT, que poseen ciertas imágenes que podrían calificarse de surrealistas —fusilamiento del Cristo del Cerro de los Ángeles, entre otras cosas— si no estuvieran dentro de un

contexto real. Y, del lado de los insurrectos, todo eran loores a Franco y al Imperio, dibujos de Sáenz de Tejada y demás fantochadas propagandístico/imperiales.

La postguerra vio el nacimiento del postismo, surrealismo que no se atrevía a decir su nombre —el surrealismo era cosa de comunistas—, pero que todo se lo debía; y más tarde, en un cierto exilio, Arrabal fundó el movimiento pánico, junto con Jodorowsky y Topor, que debe más a la influencia del teatro del absurdo y a la charlotada intrascendente que al espíritu revolucionario del grupo de Breton.

Hoy mismo, no sé bien lo que pasa con el surrealismo en España: cierto es que hay poetas de valía, como Leopoldo María Panero, y pintores de inmensa fuerza, como José Hernández, que podrían considerarse herederos de las ideas y de la estética del grupo de Breton. Pero el surrealismo, hoy, y en todas partes, está en otro sitio. Está en la calle, en la revuelta juvenil, en los novísimos grupos de pop-rock, que son quienes están haciendo hoy día la verdadera vanguardia. Lo demás, los grupúsculos surrealistas que nacen en ciudades como Gijón, Alicante o el mismo Madrid, pueden considerarse como pura anécdota.

El libro de Aranda

El libro de Aranda es algo confuso, entre otras cosas, por lo partidista. Ha querido inventarse un surrealismo español que, por desgracia o por suerte, no ha existido nunca. Y, para ello, a veces, tiene que falsear la verdad. Es, sin embargo, una obra muy importante, muy interesante, porque el surrealismo —no como movimiento, sino como estado de ánimo— está presente, o debería estarlo, entre nosotros. Le falta también una bibliografía rigurosa —se cita el libro de Vittorio Bodini sobre el surrealismo español, y también el excelente ensayo que a este tema dedica Pablo Corbalán, pero sin darles la importancia que se merecen— y se queda con algunos nombres en el tintero: le falta, por ejemplo, hablar de la excelente revista *Trece de Nieve*, que dedicó un ejemplar entero a la poesía de Eduardo Chicharo, hijo, fundador del postismo. Y no cita a un poeta de verdadero espíritu surrealista, como es Rafael Porlán, nunca antologizado hasta ahora. Sin embargo, conviene

Cultura y memoria “a la contra”

leerlo; es una prueba de que el surrealismo está vivo, y que no ha habido fenómeno espiritual durante lo que va de siglo que no se haya inspirado en él, sin conseguir superarlo.

Tiempo de Historia 83, 1 de octubre de 1981, pp. 114-127.

La Generación del 27: todo el espíritu de una época

Bañemos nuestras pupilas en la maravillosa realidad que tenemos ante nosotros; intentemos captar la verdadera esencia de nuestro tiempo y aprendamos a sacar de ella su belleza como otras épocas que fueron fieles a sí mismas supieron hacerlo, pudiendo dar por eso su creación original.

Joaquín Amigó

La llamada *Generación del 27* ha constituido la más rica, la más renovadora, la más fecunda —por la influencia que ha dejado, y de la que aún no nos hemos librado quienes intentamos escribir en castellano y en España— no solo de este siglo, sino de cualquier época española; para encontrar otro grupo poético tan importante, tendríamos que remontarnos al Siglo de Oro. Dos factores han influido en esto, en esta singular fecundidad literaria de la España de preguerra: en primer lugar, el hecho mágico de que un grupo de escritores de talento y sensibilidad grandes, muy grandes —Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Dámaso Alonso, etc.— se reunieran —amparados por la sombra maravillosa de don Luis de Góngora, vigilante desde el más allá—, fueran amigos y se comunicasen sus experiencias. Cuando a Jean Cocteau, el fantasista de genio, le preguntaron cuál era su relación con el grupo surrealista de Breton contestó, como era su costumbre, con una poética evasiva, diciendo que resultaba una pregunta tan ingenua como preguntarle a una estrella cuáles eran sus relaciones con las demás que componían la constelación de la que formaba parte: las estrellas no saben qué es una constelación. Los poetas del 27 sí sabían a qué constelación pertenecían, eran conscientes de la mecánica celeste que les unía; el ambiente de la Institución Libre de Enseñanza y de la Residencia de Estudiantes madrileña era ese factor aglutinante que los unía. Por otra parte, la

extremada gravedad de los momentos históricos que les cupo en suerte — o en desgracia— vivir —dictadura, república, guerra y exilio exterior o interior— da a su trabajo, a su actitud no solo vital, sino poética, un sello de unidad inimitable, inigualable: los poetas del 27 supieron asumir con clarividencia las vicisitudes históricas por las que pasaban y, aunque sus posturas políticas variasen ligeramente, todos fueron consecuentes con su tiempo, y dejaron constancia escrita y vivida de un compromiso con la realidad.

Vanguardia, surrealismo, literatura

Pocos términos han sufrido tantas definiciones como la palabra vanguardia. Su origen se remonta a la Gran Guerra. Se refería a las fuerzas de choque que marchaban a la cabeza y abrían camino, tanto en la guerra como en el arte. Después cobró otro significado: “Literatura libre”, “Deseo vital”; “Internacionalismo”. La vanguardia se movía en dirección de la solidaridad humana, rompiendo viejas cadenas y buscando un nuevo romanticismo.

Ernesto Giménez Caballero

Por muy original y renovador que sea, el movimiento poético del 27 no nace, desde luego, de la nada: su valor consiste, precisamente, en encarnar su espíritu, en llevar al máximo de capacidad creativa y reflexiva todo el espíritu de una época. Es, precisamente, la labor de un poeta el reflejar en su trabajo las constantes vitales de una época y de un lugar dados; y esto lo hicieron mejor que nadie los poetas del 27. El arte europeo buscaba, tras el desgarrón profundo producido por la Primera guerra mundial, su identidad; tras el escandaloso negativismo del Movimiento Dada, que luchaba contra la burguesía en lo que esta tiene de más sagrado, atacando la integridad de su pensamiento y de la formulación cultural de este, tras el futurismo feroz que pretendía derrocar la belleza estática de lo pomposo, sustituyéndola por la dinámica de lo actual —futurismo que había sido asimilado por dos movimientos totalitarios de signo opuesto, el comunismo ruso y el fascismo italiano—, un nuevo fantasma recorría Europa, el fantasma de los fantasmas: el surrealismo, invención francesa de Breton y sus muchachos, que pretendía fundir en una sola cosa el sueño y la vigilia, el arte y la vida, el

espíritu y la materia. Los jóvenes poetas españoles fueron sensibles y receptivos a la llamada de estos fantasmas que surgían armados —como casi toda la ideología seria del siglo XX— de la testa del viejo Hegel, del Romanticismo alemán tanto artístico como filosófico. Pero la generación del 27 no fue surrealista, aunque paradójicamente, y como dice un buen amigo mío, el surrealismo español haya sido el mejor del mundo. No fue surrealista, sencillamente, porque no necesitaba formular su propio surrealismo; cuando lo hace, como en un texto de Salvador Dalí de 1928, titulado *Realidad y sobrerrealidad*, se aleja de las concepciones de Breton casi hasta colocarse en el extremo diametralmente opuesto: “...amamos la emoción viva de las transcripciones estrictamente objetivas de un match de boxeo o de un paisaje polar expuestos económica y antiartísticamente”. Y es que la vanguardia en lengua castellana ha seguido derroteros menos nebulosos que la franco-alemana —pues alemán en su raíz es, repito, el surrealismo francés—: empezó con el ultraísmo, que era una danza frenética sobre el cadáver modernista. El ultraísmo, según un manifiesto datado de 1921, y firmado, entre otros, por Jorge Luis Borges, “...pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo”. Es un movimiento iconoclasta, pero a pesar de todo, poético. Y luego están, como antepasados directos de los poetas del 27, los de la generación anterior: Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, inventores de la “poesía pura”.

“Poesía pura” y “deshumanización del arte” son términos muy en boga en la España de los años 20, en la España de la Dictadura. Surgen al amparo de una de las revistas culturales más importantes del mundo, la *Revista de Occidente* que, en su primera época, recogió en sus páginas cuanto de más importante se fraguaba en el pensamiento y en la literatura del momento.

El tacto de Ortega —pues tacto era, más que pensamiento organizado—, frío y elegante, frívolo y correcto, supo definir el tipo de arte que más convenía a los intereses de una clase dominante que se mantenía en España débilmente en el Poder: “arte deshumanizado”, frío, aséptico, desconectado de la realidad cotidiana; un arte que, como su pensamiento, era sobre todo artificio. Tal tipo de arte fue el que definió los primeros balbuceos poéticos de la que después sería definida como “generación de

la Dictadura”. Privaba la “poesía pura”, bajo el dominio del General Primo de Rivera. Definiendo tal tendencia —que, a partir del año 27 en adelante, empieza a adquirir más fuertes características de rebeldía— dice Pablo Corbalán:

Esta poesía era la del [“mundo está bien hecho”], es decir, la que no se comprometía para nada con la corriente neorromántica, y se encontraba conforme con la sociedad. El poeta es el creador, y como tal se le mitifica. Ese creador queda absorto ante la contemplación del universo, al cual expresa a través de la objetividad, lejos de sentimientos, ideas, pasiones o dramas...³².

Nada más adecuado a un régimen que exiliaba a un escritor de la talla de Valle-Inclán, tachándole de “extravagante ciudadano”, o que marginaba a Miguel de Unamuno. Los poetas del 27 surgen, como apunta Ángel González en la introducción a su *Antología de la Generación del 27*, en la conformidad: una conformidad que pronto se verá rota por el curso de los acontecimientos. Fue la llegada de la República, la irrupción de la vida en un país mantenido estático, momificado por la Dictadura que servía a una Monarquía agonizante, la que decidió, entre otras cosas, el fin de la época “pura” de los poetas del 27. Hasta entonces, la vanguardia española había estado anquilosada, encerrada en un molde de conformismo. Los poetas —y los narradores, y los pintores— se limitaban a contemplar un mundo que encontraban bello: su única diferencia con los pertenecientes a generaciones anteriores era puramente formal. Allí donde los poetas antiguos cantaban la belleza de un paisaje, de una manera clasicista e inmóvil, los modernos hablaban de automóviles, de cines o de autogiros, introduciendo el movimiento y los elementos tecnológicos, pero, con la República, aprendieron que existía también otra dinámica, la dinámica social y, consecuentes con sus ideas, se apuntaron a ellas. Se ha hablado mucho del compromiso social y de la poesía de combate de la generación del 27: yo me atrevería a decir que se trata, antes que nada, de una postura motivada por la estética. Evidentemente, no debe entenderse esto como una subvaloración o frivolidad del asunto, sino más bien todo lo contrario: para un poeta, para cualquier artista, una postura estética es producto de una meditación profunda, de

32 Pablo CORBALÁN, *Poesía Surrealista en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.

una valoración ética del mundo en que vive. Ética y estética van irremediabilmente juntas. Puede decirse, además, que gracias al choque producido por la aparición de la República, y por todos los cambios y convulsiones políticas y sociales que se produjeron a partir de ahí, los poetas españoles de la época adquirieron su más profundo significado, y se acercaron más que ninguno a sus postulados teóricos: la poesía no dejó de ser “pura”, no dejó de ser “contemplación del mundo”; en realidad, no lo había sido nunca. Sencillamente, la mayor parte de los poetas de la generación del 27 pasaron, de una fascinación por la mecánica y la tecnología de su tiempo, de una admiración mimética por las innovaciones literarias y semánticas de las vanguardias, a constituir una auténtica “vanguardia”, y a contemplar realmente el mundo con unos ojos nuevos. Su toma de partido, que se haría aguda con la guerra española, no destruyó la pureza de su poesía sino que, por el contrario, la hizo mucho más pura. La realidad entró en la poesía española precisamente con la República, no antes.

Hacia una poesía de combate

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños; vigiliadas, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos..., sin excluir deliberadamente nada... Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada...

Pablo Neruda

Según Bakunin, uno de los impulsos que hacen del ser humano lo que es, es el impulso de rebeldía; un instinto poderoso, motor de la sociedad que nos hace pasar —la definición es del viejo teórico Landauer— de la “topía” de ese estado de calma y aceptación de la miseria cotidiana, o de lo cotidiano convertido en miseria, a la “utopía”, estado revolucionario puro en el que la sociedad cambia, y el hombre cambia con ella. No voy a decir

ahora —sería una estupidez y una canallada— que la Guerra civil española fue un momento hermoso de la historia; pero si diré que fue una época revolucionaria, en la que muchos sueños considerados “utópicos”, estuvieron a punto de convertirse en realidad... aunque triunfase al fin la pesadilla.

Una de las particularidades del periodo guerrero y revolucionario que atravesó España desde el año 36 al 39, fue la combatividad de sus poetas; combatividad que les llevó al exilio, desde donde algunos continuaron luchando, y otros —más amargados o tal vez más lúcidos, nunca se sabe— hicieron recuento de sus heridas, y duramente volvieron la espalda a una España que les había dolido.

Como decía antes, la “impureza” —esto es, la realidad— entró en la poesía con la República: *Poeta en Nueva York*, de Lorca; *Sobre los ángeles*, de Alberti —escrito en la época prerrepública—; *Poesía en la calle*, de este mismo, o la edición de 1936 de la obra poética de Cernuda bajo el título *La realidad y el deseo*, tienen la impronta de la rebeldía; marca de fábrica que el surrealismo había hecho suya, y que heredaba del romanticismo. La poesía abandonaba, en España, su máscara de frialdad, y se volvía combativa. El combate no era solamente político o social, sino que atacaba los fundamentos mismos de la “España Eterna”: su rigidez pacata, su rechazo de lo nuevo. Cernuda escribía poemas homosexuales, aunque nebulosos; el Lorca inimitable de *Poeta en Nueva York* o de la *Oda a Walt Withman*, introducía en su poesía ritmos violentos —en lo que le seguiría después, y a mi entender con menor fortuna, Nicolás Guillén—, venidos de más allá del Atlántico; igual que había asimilado la cultura popular española, su sonido, en el *Romancero gitano*, en *Poeta en Nueva York* tomaba, con una sensibilidad suprema, el acento coloquial de los estadounidenses. Su asesinato en el barranco de Viznar, por las estúpidas fuerzas del fascismo, creó un mito y destruyó la posibilidad de una poesía que podría haber sido maravillosa.

No voy a hablar extensamente del asesinato de García Lorca: es mucha y triste la alharaca, y espinosa y tonta la polémica, levantada sobre ese tema. Solo diré que a mí no me parece un hecho extraño, algo asombroso y aberrante, sino una consecuencia normal de la brutalidad represiva que ha caracterizado siempre al fascismo, al autoritarismo asesino. Tal asesinato no fue malo solamente porque le arrancasen la vida

a un hombre, sino precisamente porque hizo de tal hombre un mito: impidiendo el desarrollo de su poesía, en la que se adivinaban posibilidades de creación fabulosa, nos hicieron sus matadores el molesto regalo de un mártir, de una figura histórica. Y nada puede matar más a un poeta que el convertirse en figurón, motivo de discusión para historiadores polemistas.

A la llegada de la guerra, los poetas del 27 se convirtieron, casi sin excepciones, en “poetas de la guerra”. Casi todos —existe la excepción de José María Hinojosa— abrazaron la causa del pueblo español, y fueron vencidos con él. Rafael Alberti abrazó la ideología comunista, a la que ha sido fiel hasta ahora. Otros se limitaron a sostener con sus armas —la palabra, el verso— la causa del pueblo. Para hacerse una idea de la efervescencia literaria de aquellos momentos, basta con compulsar la revista *El Mono Azul*, que Alberti dirigía, o las páginas maravillosas de la mayor parte de los poetas españoles, recogidas por una editorial francesa bajo el título *Romancero de la Guerra Civil Española*. Nunca —y mucho menos en la triste etapa de la “poesía social” y de la “literatura de la berza”— se ha visto poesía más comprometida, verbo más acorde con la realidad dramática por la que España estaba atravesando. La victoria de las tropas franquistas no acabó con los poetas de la generación del 27. Unos, como Gerardo Diego o Vicente Aleixandre, se quedaron aquí, trabajando en su poesía; otros, eligieron el éxodo, como Alberti y Cernuda; algunos murieron.

Dos exilios: Alberti y Luis Cernuda

Pero vino la paz. Y era un olivo de interminable sangre por el campo.
Rafael Alberti

Con Franco, el 1 de abril de 1939, llegó, para muchos, el tiempo del éxodo. Y para otros, menos afortunados —dentro de la desgracia general que a todos azotó— la cárcel o la muerte. De dos exiliados quiero hablar aquí; de dos figuras poética y humanamente importantes, pero que se distinguen por una diferencia consustancial con sus personalidades, con sus maneras de entender la vida. Luis Cernuda y Rafael Alberti: dos personajes posibles solo en el Mediterráneo, y concretamente en España.

Alberti sale y emprende un largo éxodo, que le lleva de España a Francia, de allí a Argentina y más tarde a Roma, donde fijará su residencia hasta su reciente regreso a España. Alberti nunca abandona su combate, nunca abandona su convicción comunista: puede decirse que no es más que un derrotado circunstancial, y que está convencido de la razón histórica de su causa. No nos extraña que, después de cuarenta años, regrese como poeta y como diputado del Partido Comunista de España: puede decirse, incluso, que no ha sido el poeta quien ha regresado, sino el Hombre. Envejecido, pero todavía brillante, mantiene la esperanza.

El caso de Cernuda es muy otro. Por sus características sexuales, Cernuda fue siempre un derrotado: pertenecía, de siempre, al bando de los marginados y de los malditos. No quiero, con esto, decir que la homosexualidad sea un hecho que imprime carácter, pero sí que la sociedad que les rodea imprime tal carácter a los homosexuales. La rebeldía de Cernuda no es —como en el caso de Alberti, hijo de buena familia que abraza la causa de los oprimidos— producto de la reflexión, ni siquiera del sentimiento. Cernuda, desde el principio, está entre los oprimidos. Está entre los eternos exiliados, y lo sabe: no hay país que sea suyo, no hay cultura que le resulte propia. Su vida es lucha sin esperanza, y esto está en su poemática toda. Él fue quien más entendió el surrealismo, hasta que lo abandonó —como instrumento inútil— por otras formas de combate literario contra el tedio continuo de la vida. Su magnífica obra —quizá la obra poética más importante entre todas las que componen el poemario de la generación del 27— lleva la impronta de la desesperanza; de esa desesperanza elegante que, siendo un estado de ánimo y no un arrebató pasional, nunca terminará en suicidio, sino en muerte por cansancio, por aburrimiento. Su exilio, por lo tanto, no está alimentado por la esperanza del regreso; Cernuda, con plena lucidez, ve en la guerra civil y en su terrible desenlace simplemente un acontecimiento normal en la historia de España, que él sabe tremenda. Como tal lo acepta, y no hay “victoria final” para él, que es un vencido histórico. Se siente afín a tantos exiliados —el Padre Marchena, Blanco White, etc.— que han tenido que renegar de su patria, de su lenguaje incluso, llevados por la intolerancia. Sus poemas de exilio son de una rigidez total, desdeñosos hacia el país que le ha dado la espalda. En

ningún momento demuestra nostalgia, ni siquiera deseos de regresar. Antes bien, su postura es de desafío y de desprecio.

Los epígonos

El postismo es, no sencillamente, sino especialmente, un postsurrealismo, y en buena parte un postexpresionismo. Pero es también un postdadaísmo. En mínima parte, un postcubismo. Mientras tan solo históricamente es postultraísmo, un postfuturismo, un postrealismo, etc. Es, pues, por descendencia, o por paralelismo, o por oposición, o sencillamente por sucesión, histórica o cronológica, un verdadero postismo.
Manifiesto Postista, de Eduardo Chicharro, hijo

Tras la guerra, el exilio y la muerte de muchos de los mejores intelectuales del momento, dejaron a España desarbolada en cuanto a cultura. En poesía, esto fue especialmente grave. A pesar de los intentos oficialistas por sacar de la nada una poesía “nacional” —que fue el triste “garcilasismo” de García Nieto, Ramón de Garciasol, etc.—, esta no existía. Hubo que esperar a que, en 1945, naciera el Postismo. Sus máximos representantes, Eduardo Chicharro hijo, y Carlos Edmundo de Ory, fueron implacablemente olvidados, reducidos al cuasi silencio por la cultura oficial. Sin embargo, su poesía es muy importante. Además, recoge una herencia de los poetas del 27: el surrealismo. El surrealismo, y la violenta rebeldía que conlleva, están presentes en toda la poesía postista.

Por otra parte, la generación de poetas sociales —Celaya, López Pacheco, etc.— ha recogido otro legado de esta generación: la concepción de la poesía como arma en la lucha social, y como testimonio del mundo en que vivimos. Sus frutos pueden no haber sido especialmente brillantes, pero la intención ha de remontarse a las revistas y hojas volantes a multicopista que circulaban en la España luchadora, difundiendo un mensaje de ánimo y de victoria popular, una denuncia de situaciones aberrantes, un grito de lucha...

Lo que nos enseñaron en la escuela

Para quienes, como yo, hemos vivido la escuela española de los años cincuenta y sesenta, los poetas de la generación del veintisiete son casi desconocidos. Hemos tenido que buscarlos de una manera casi clandestina, por nuestra cuenta. El régimen fascista ha querido borrar a quienes fueron sus máximos enemigos, los poetas: de Cernuda, ni se habla en los textos oficiales de literatura para bachilleres. De Miguel Hernández —posterior a la generación del 27, pero coetáneo suyo— menos. García Lorca era el *Romancero gitano* y basta. Y Alberti, casi inmencionable. Un trabajo personal, una labor costosa y difícil, hizo que los muchachos aficionados a la poesía conociéramos qué se ocultaba tras estos nombres casi míticos, y entendiéramos por qué se nos enseñaba lo peor de Gerardo Diego —*El Ciprés de Silos*, por ejemplo— mientras se silenciaba su etapa creacionista, y ni se aludía siquiera a su maravillosa labor de antólogo de la poesía española de la preguerra. Sin embargo, y a pesar de todos los obstáculos, la generación poética de 1927, esa generación definida por la amistad que a todos unía y la aplastante rigidez cultural impuesta por la dictadura —mitificada como “dictablanda” por quienes han sufrido regímenes aún peores—, ha dejado sus frutos. Los poetas de hoy —llámense novísimos, o como se quiera— se lo deben todo a ellos, lo reconozcan o no. Los poetas del 27 siguen vigentes: en primer lugar, por la calidad de su labor, y también porque supieron mantener, en todo momento, una postura coherente con sus circunstancias.

Tiempo de Historia 34, 1 de septiembre de 1977, pp. 38 -47.

Una poesía de campaña

La revista *El Mono Azul* recogía en sus páginas gran parte de la actividad de los poetas españoles que, durante la Guerra civil, se comprometieron de forma activa con la causa republicana y con el Frente Popular. Tales poetas —entre los que se encuentran nombres tan importantes como los de Alberti, Prados, Gil-Albert, Herrera Petere, Aleixandre, Altolaguirre, María Teresa León, etc.— comprendieron que, en las circunstancias dramáticas por las que atravesaba el país, debían cambiar la forma de su poesía, abandonar investigaciones formales y pretensiones de “poesía pura” —tan de moda entre nuestros intelectuales de los años veinte y treinta que, dirigidos a sabiendas o no por la batuta de Ortega, pretendían la deshumanización de casi todo— y poner su herramienta de trabajo, la palabra escrita, al servicio de la lucha popular. Abdicaron el papel privilegiado del poeta, dejaron la hipotética torre de marfil en la que, se supone, los creadores se encierran para llevar a término sus obras de arte, y sin querer servir ya más de medium entre el Numen y los hombres, se conformaron con el más humilde papel de intérpretes de la voluntad popular. Una parte de estos trabajos, renovadores en su vuelta a una expresión tradicional y popular, han sido antologizados y prologados por Francisco Caudet en el libro *Romancero de la Guerra Civil*¹².

En su prólogo, Caudet estudia la situación cultural de España en tiempos de la Guerra civil y analiza los esfuerzos que un grupo de esforzados militantes intelectuales hizo para llevar la cultura, la poesía y el teatro a los frentes. Muestra cómo la gran mayoría de escritores

12 Francisco CAUDET, *Romancero de la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones de la Torre. 1978.

españoles dignos de mención se sintió identificada desde el primer momento con la lucha popular. Y cómo, desde esta identificación, se llevó a cabo una de las experiencias más ricas —al menos en intenciones— de nuestra vida literaria: tratar de devolver al pueblo —verdadero creador primitivo de toda cultura— la palabra, el medio de expresión que le pertenece por derecho propio; cómo el poeta intentó disolver su individualidad en el río del romance.

Este movimiento cultural, especialmente activo en esos años 36-39, que en muchos aspectos fueron realmente revolucionarios y que hubieran podido ser fructíferos de haber pertenecido a otros la victoria, dio a luz muchas empresas interesantes: revistas poético-literarias como el mismo *Mono Azul*, *Buque Rojo* u *Hora de España*. Empresas teatrales como *Teatro de Urgencia*, *Guerrillas de Teatro*, etc.; programas de radio que llevaban a los más apartados rincones donde se luchaba, voces de escritores, poetas, músicos, intelectuales en fin al servicio del pueblo. Por una vez se trataba de romper la barrera que separa artificialmente a trabajadores manuales de trabajadores intelectuales. Para ello servía, como instrumento básico de comunicación entre las dos clases, la forma del romance. Con él —creación del pueblo, noticiero de tiempos en los que no existía el periodismo— se plasmaban sentimientos también populares: exaltación de la figura del miliciano, burla jocosa del enemigo, llamadas a la resistencia y al heroísmo que debían sonar verdaderas y emocionantes en aquellos momentos. Se hacía una poesía útil, y no era momento de entrar en discusiones teórico-estéticas. Renacía una poesía sencilla, entonces ya casi olvidada.

O parecía renacer. En realidad, a todos estos poetas —de cuya sincera entrega a la causa guerrera es, por otra parte, imposible dudar— no les era posible librarse de un cierto esteticismo; leídos ahora, fuera del calor del combate, muchos de estos poemas resultan forzados y artificiales, como si el poeta deseara ser mucho más “pueblo” que el pueblo mismo. No se trata ya de un problema puramente literario, sino de un voluntario desclasamiento del poeta que le hace incurrir en ocasiones en una especie de cursilería al revés. La mayor parte de estos poemas solo resisten hoy día una lectura si tenemos en cuenta el momento de su gestación, y esto no por su simplicidad e incorrección, sino por la lucha que en ellos se advierte para resultar, precisamente, simples.

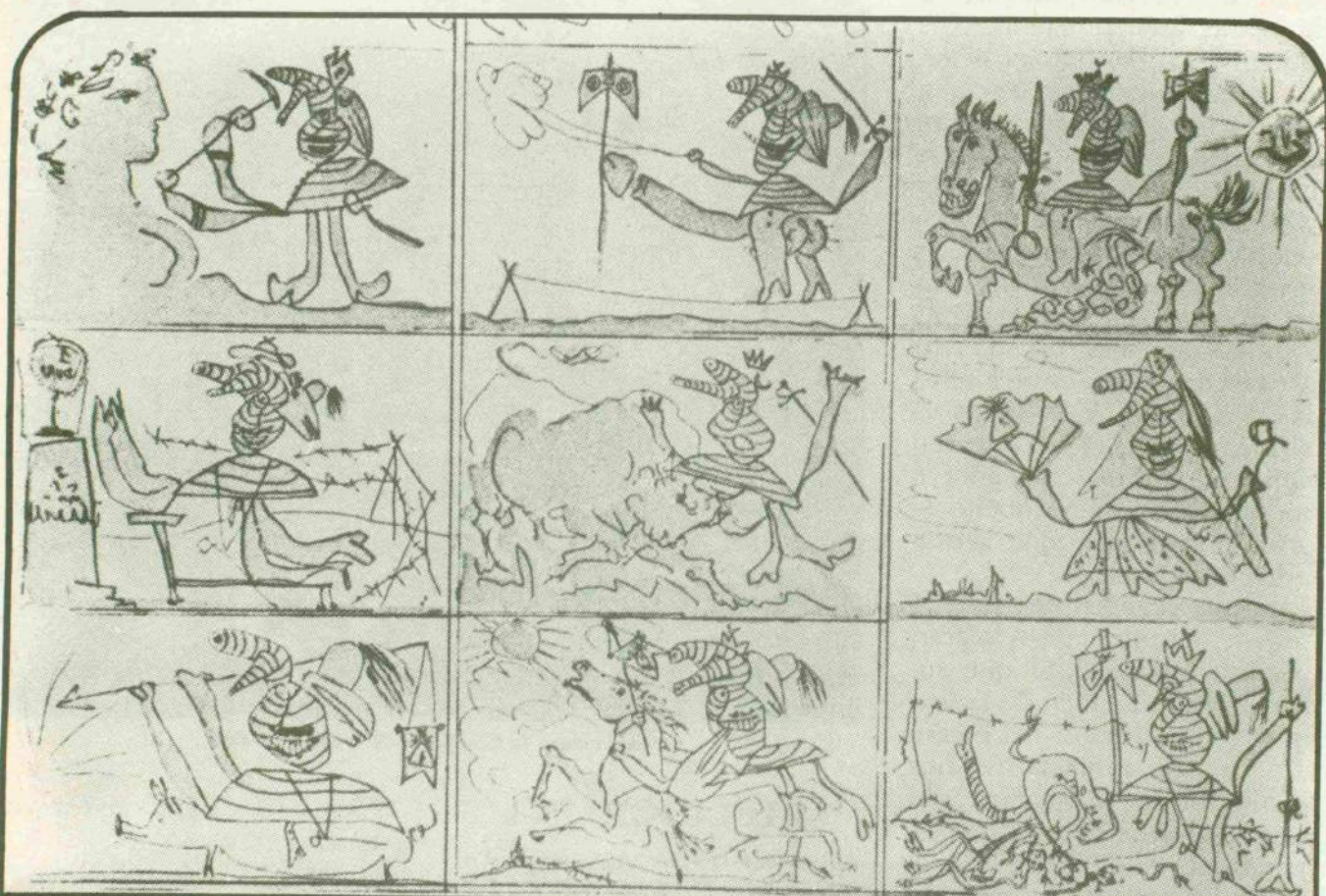
Mientras tanto, el verdadero pueblo, los trabajadores, seguían creando, improvisando romances de verdad, cantados con la música de la última canción de moda; invectivas cargadas de odio genuino, no llamadas al valor sino cánticos escritos desde la valentía misma. Nada de ello encontramos en este libro; nada sino trabajo de poetas, muy respetable por lo que de intento de nueva expresión tuvo, y también — sobre todo— por su compromiso con una causa popular, compromiso llevado hasta sus últimas consecuencias.

Francisco Caudet ha seleccionado y dividido los romances en tres temas: “heroico exhortativos”, “burlesco-invectivos” y “varios”. Quizás sean los burlesco-invectivos los más logrados de estos romances: el ingenio de muchos de ellos, su sal gorda o fina, muestran cómo el hombre tiene la suprema capacidad de reírse incluso de aquello que le está matando. Y en cuanto a la introducción de Caudet, es un buen trabajo histórico, que nos sitúa en el ambiente efervescente de aquella época guerrera y revolucionaria. Se trata de un libro clave para la comprensión de nuestro pasado reciente, durante tantos años escamoteado y que ahora surge ante nuestro ojos, atónitos al ver cómo toma relieve y vida un panorama que nos habían pintado monocolor, piano, muerto y tan solo vagamente desagradable.

Tiempo de Historia 47, 1 de octubre de 1978, pp. 60-61.

Poesía en guerra, y

Eduardo Haro Ibars



A lo largo de la Historia, el arte —obra colectiva de pueblos antes que de individuos aislados— ha ido siendo arrancado a sus creadores, a sus verdaderos dueños: la arquitectura, la escultura, la música y la poesía, por no citar más que unas cuantas formas de expresión, se han convertido en «Bellas Artes», encerradas en museos o convertidas en monumentos. Las élites poderosas han guardado celosamente en sus vitrinas aquello que les parecía más interesante —matándolo así, en un proceso de desnaturalización que tendría su colofón más estúpido en la teoría orteguiana de la «deshumanización del arte»— y han condenado a todo lo demás a quedar encasillado bajo el apelativo de «artesanía»; es decir, de algo distinto y menor que la expresión artística.

guerras de la poesía

ESTE divorcio entre lo «popular» y lo «culto» tiene un paralelismo evidente en el mundo de la ciencia, en el de la política y, en fin, en todos los aspectos del saber humano que permitirían la libre gestión del hombre por sí mismo: todo se va convirtiendo en tesoro de especialistas, de una casta o clase de tecnócratas detentores del saber y de los medios de expresión. Así, la mayoría dominada ignora por completo los mecanismos del mundo real, vive en un mundo que no puede conocer y es, por lo tanto, incapaz de transformarlo en su provecho. Es incapaz incluso de comunicar entre sí, puesto que el lenguaje y su plasmación queda también en manos de otros.

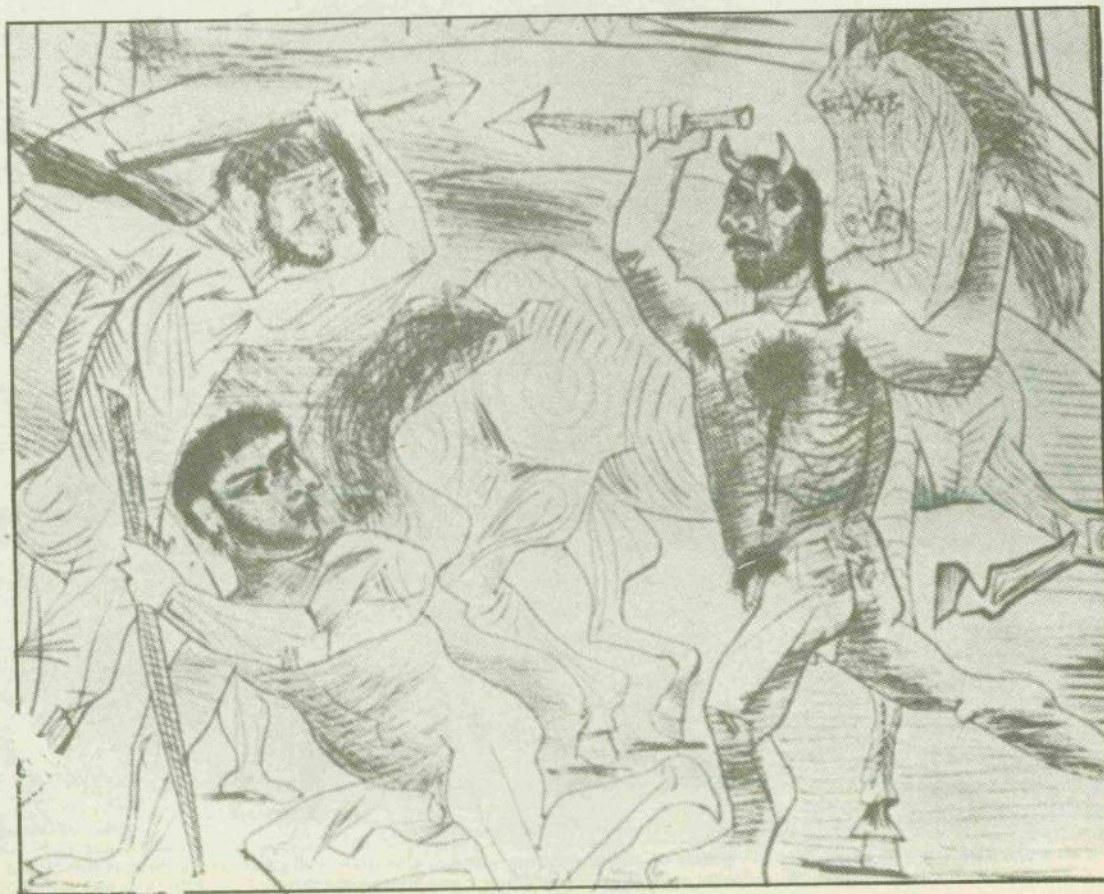
No puede explicarse de otro modo la desaparición, en el terreno de la poesía española, del romance durante el Siglo de Oro: las clases en el poder lo desprecian como forma menor de poesía, y buscan en el soneto y otras formas de expresión italianizantes un medio de expresión propio, privilegio de una casta de señores. El romance, que era medio de comunicación, de expresión del sentir común de un pueblo; el romance, que cumplía la función del periódico

cuando éstos no existían, va quedando olvidado, arrumbado. Y esto no debe ser entendido como una crítica a la evolución del lenguaje poético, fenómeno normal y necesario, sino mostrado simplemente como ejemplo del modo que tiene la clase en el poder de canalizar tal lenguaje, de utilizarlo para sus propios intereses, y sobre todo de quitarle su fuerza como medio de comunicación de masas, como arma de combate contra ella. De ser la voz de su pueblo, la expresión de un sentimiento colectivo, el poeta se convierte, a partir del Siglo de Oro, en una especie de «sacerdote del Verbo», y a formar parte de una casta aparte, creada artificialmente al servicio del Poder, como lo es también —más adelante— la casta burocrática.

Desde luego, la clase popular no calla: se expresa en coplillas (1), en graffiti, en canciones.

(1) Ver, a este respecto, la «Antología de Poesía Popular Obscena», recogida e introducida por Amelia Dié y Jos Martín, y que, con prólogo de J. M. Caballero Bonald, publica Ediciones de la Torre. Ahí se pueden ver manifestaciones del ingenio popular durante el franquismo, si bien se limita al sector —muy rico y variado, sin embargo— de lo obsceno y lo escatológico.

El arte, la cultura
—creaciones
colectivas
de los pueblos—
han sido, a lo
largo de la Historia,
de virtudes
y convicciones
en juegos
de mandarines. Pero
la expresión popular
sigue existiendo,
manifestándose
como en
esta «Tauromaquia»,
debida a Picasso.



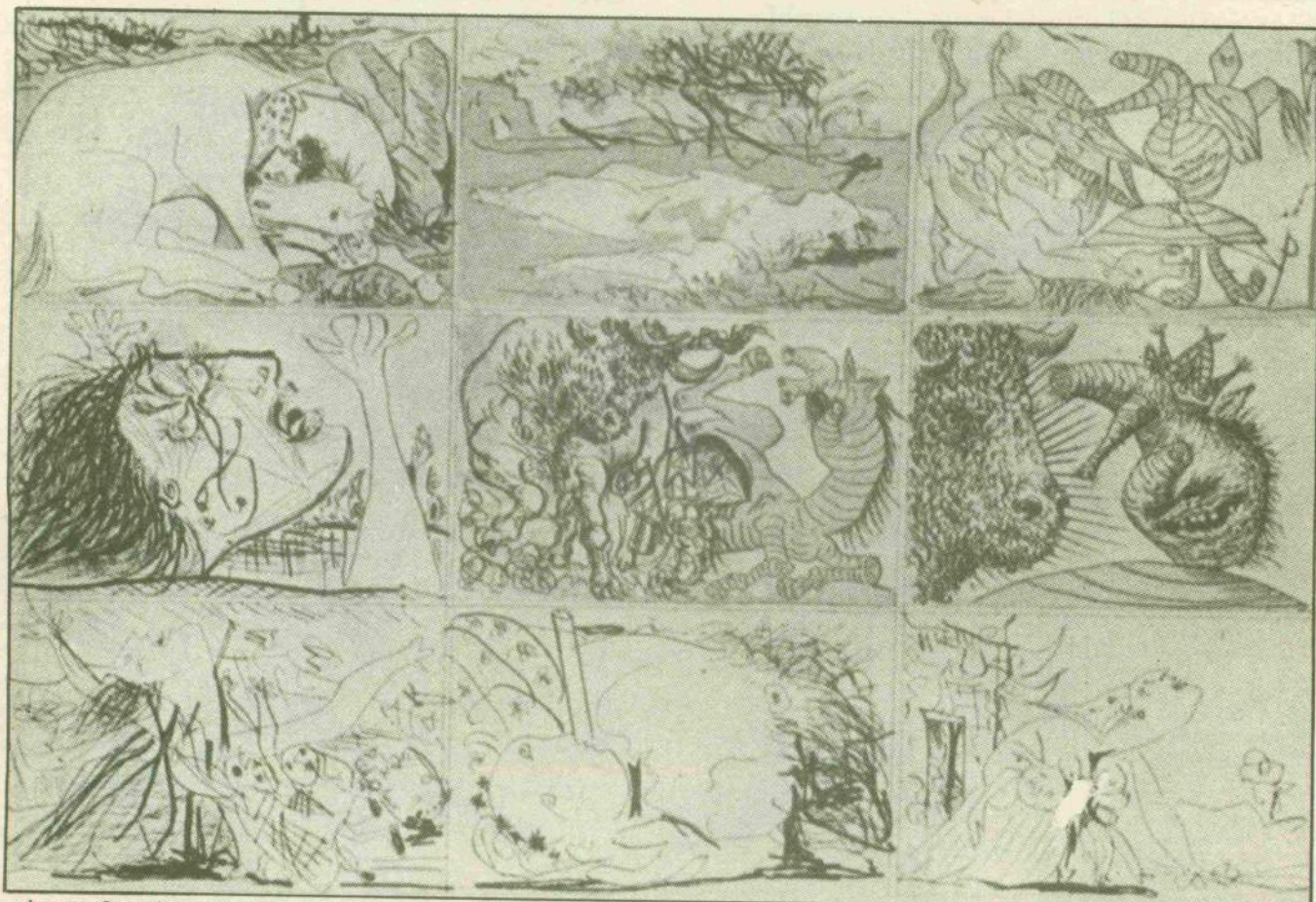


Alberti, poeta militante, hombre comprometido con la causa del pueblo, fue uno de los primeros en preconizar un abandono del cultismo cerrado para comunicar más estrechamente con el pueblo en armas.

Renace con fuerza en el corrido mexicano para expresar la gesta de su Revolución (2), adoptando incluso la forma arromanzada que tan bien había servido en España; se mueve en el mundo francés de los chansonniers del siglo pasado; y en los tangos argentinos que son expresión de una realidad urbana. Los ejemplos de utilización de ciertas formas de poesía por parte del pueblo son innumerables, y van casi siempre unidos a la expresión musical. Incluso la moderna canción popular, del blues al rock, han servido para expresar la desazón y los problemas de los oprimidos, sean éstos negros o blancos. Pero, eso sí, tales formas de expresión quedan siempre reducidas a modos menores, deleznable; tonterías que —nos dicen los críticos, pertenecientes también a la casta sacerdotal— pueden tener cierto interés como fenómeno sociológico, pero que no pueden considerarse como arte.

Cuando el romance popular, la expresión poética de un pueblo en conflicto, renace con mayor fuerza es, sin duda, en tiempos de la guerra civil y de la revolución española de 1936-39. Ahí, en esos tres años terribles de tragedia y de

(2) Se puede consultar «El Corrido Mexicano», de Alvaro Custodio, publicado por Ediciones Júcar, colección «Los Juglares».



«Los sueños y las mentiras de Franco» —que no debía ensoñar mucho, sino más bien padecer dantescas pesadillas de sangre— han sido interpretados por Picasso en una serie de dibujos que tienen mucho que ver con la estética del comic.

esperanzas truncadas día a día, de revoluciones rotas y de batallas ganadas o perdidas; en el tráfigo y el caos de la guerra, el pueblo español confisca, como muchas otras, una de sus herramientas: la palabra. Y la emplea con fuerza contundente, como arma y medio de propaganda, pero también para darse ánimos, de burlarse del enemigo; también, en su vena lírica —pues no todo ha de ser epopeya y heroísmo: es el conjunto de todos los romances lo que forma la épica, pero los hay también de gran lirismo— como expresión de sentimientos, medio de comunicación entre distintos sectores del pueblo: los hombres del frente hablan a la retaguardia, y desde ella reciben animosa respuesta; los soldados escriben en verso a sus mujeres, a sus madres, a sus amigos... La palabra vuelve a sus verdaderos dueños, que son quienes la han hecho.

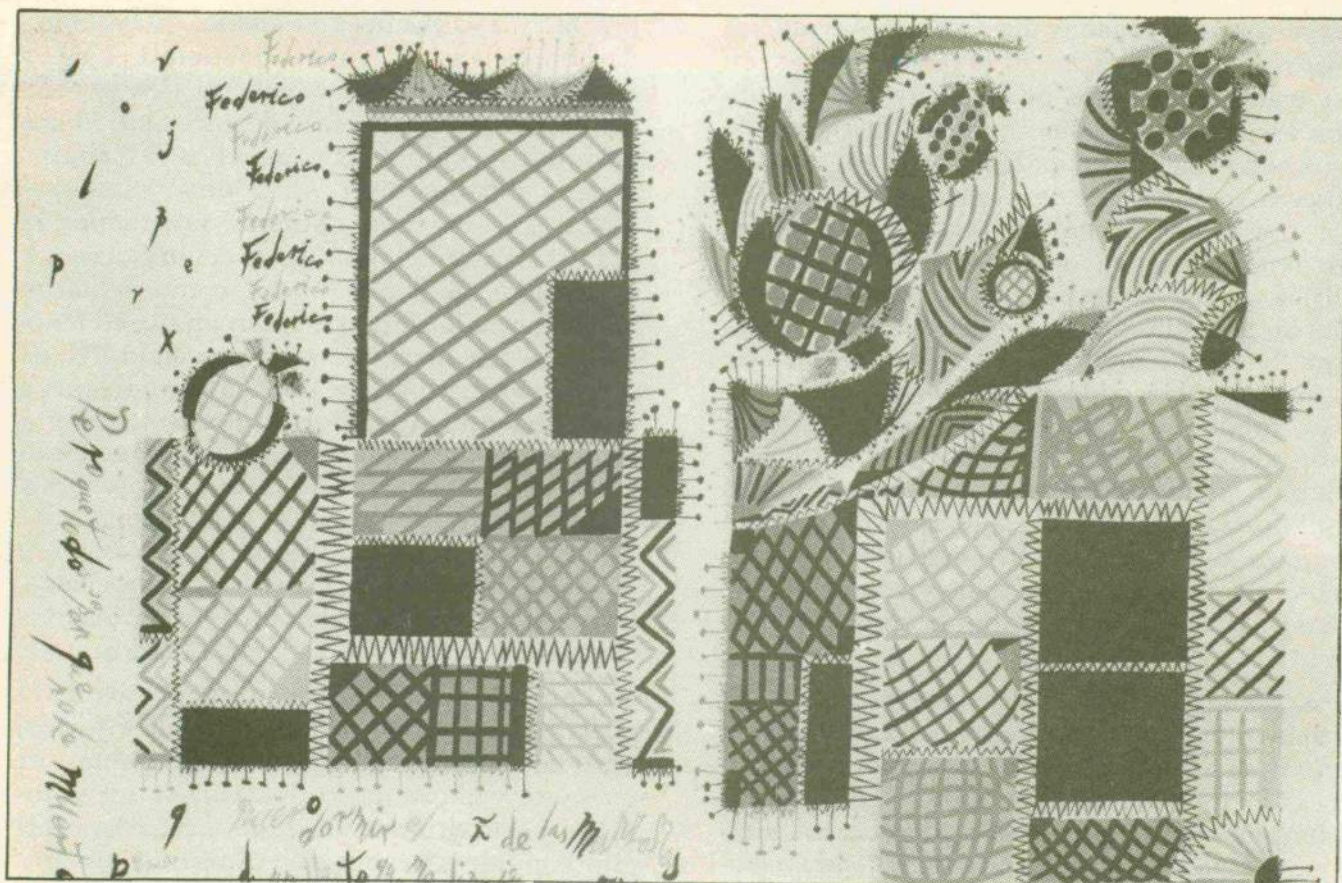
Por su parte, los Poetas —y ahora me refiero a los poetas «oficiales», pertenecientes a la casta intelectual— que hasta el momento de la guerra habían cultivado, en muchas ocasiones, formas de «poesía pura», alejada por completo del sentir popular, abandonan, aunque sólo sea de manera circunstancial su lenguaje alambicado, y adoptan el romance sencillo y sin sorpresas que muchos habían des-

preciado. Los Poetas de España —hay, claro, deshonrosas excepciones (los nombres están en boca de todos)— se dan cuenta de que también pertenecen a la clase de los trabajadores oprimidos, explotados como ellos, y trabajan para la misma causa. Abandonan sus hopalandas sacerdotales, cambian la lira por la guitarra, visten el mono azul del miliciano. Y así, unidos pueblo y poetas, como debieran haberlo estado siempre, crean un nuevo fenómeno: el renacimiento, en pleno siglo XX, de una forma de expresión poética que parecía ya perdida y olvidada. Pero su romance adopta formas nuevas, condicionados por lo que están contando: cabe hablar de tanques, de fusiles y de aviones; y los hallazgos vanguardistas de Alberti, de Lorca, de Cernuda, encuentran eco en los más ingenuos obreros y campesinos, convertidos al mismo tiempo y por las mismas circunstancias en poetas y en soldados.

Se han recopilado muchos romanceros de la guerra civil; se han recogido muchos textos, obra del pueblo en armas y de sus poetas. El que aquí y ahora nos ocupa es bastante completo, y está titulado «El Romancero del Ejército Popular». Recoge una muestra muy amplia de la poesía de entonces, que se hacía en las trincheras y en la retaguardia, entresacada



Los poetas que hasta la guerra habían cultivado formas de «poesía pura», alejada del sentir popular, abandonan circunstancialmente su lenguaje alambicado.



Resulta tan imposible como inútil el tratar de hacer una crítica literaria formal de los textos que componen el rico romancero de la Guerra Civil. No se trata aquí precisamente de arte, sino de expresión de un pueblo en lucha.

de más de doscientas publicaciones de entonces: organismos de distintos batallones, de partidos políticos; hojas volantes de determinadas corporaciones profesionales, de Ateneos Libertarios o de agrupaciones sindicales, donde la poesía y la cultura en general eran consideradas como armas de combate en la guerra social. El antólogo Antonio Ramos Gascón no ha cometido el error de pretender separar en grupos distintos la poesía del pueblo propiamente dicho, de las voces famosas de aquel tiempo. Así, podemos encontrar romances por completo anónimos, junto a textos de, por ejemplo, Antonio Machado. Tras una interesante, enjundiosa y rica introducción histórico-literaria, que aclara muchos puntos oscuros sobre el tema, y que es debida a su constante labor de investigación, Ramos Gascón nos ofrece el libro dividido en temas: «Romances sobre la aviación negra», «Héroes del Pueblo», «Canto a la defensa de Madrid», etc.; así ordenado, el libro presenta un panorama de los temas que más preocupaban a los soldados y milicianos —al pueblo, en una palabra— durante la guerra. Y esta labor, en sí muy bien realizada, se ve completada por una abundante sección de notas muy necesarias; notas que explican quiénes eran los personajes allí citados, populares entonces y ahora desconocidos; o bien desvela la personalidad de

algún poeta, como Antonio Agraz, por ejemplo, que se ha perdido en la sombra de la postguerra; o nos da la clave del pequeño acontecimiento del batallar diario que inspiró tal o cual composición. Se trata de un libro muy necesario para la comprensión de nuestra poesía y de nuestra historia.

Resulta imposible e inútil tratar de hacer una crítica literaria de los textos en él recogidos: tendríamos que revisar todos nuestros conceptos sobre qué es la poesía, para qué sirve y a quién va dirigida. Casi tendríamos que inventarnos una nueva estética, una nueva visión de la literatura toda. Nos queda, eso sí, la emoción: todos y cada uno de estos poemas están henchidos de ella, y la transmiten. Y muchos de ellos son **buenos**, incluso en el sentido convencional de tal palabra.

Otro tanto nos ocurre con el «Homenaje de Despedida a las Brigadas Internacionales», recuperado por Editorial Hispamérica, de Madrid. Aquí, el tono es distinto: los poemas pertenecen a autores todos de renombre: Alberti, Altolaguirre, Garfias, Gil-Albert, Hernández, Herrera Peterre, Neruda, Paredes, Pérez Infante, Prados, Serrano Plaja, Lorenzo Varela, introducidos por unas palabras de Antonio Machado: No se trata, pues, de un libro

(3) Editorial Nuestra Cultura.

Poesía en guerra y guerras de la poesía

A lo largo de la Historia, el arte —obra colectiva de pueblos antes que de individuos aislados— ha ido siendo arrancado a sus creadores, a sus verdaderos dueños: la arquitectura, la escultura, la música y la poesía, por no citar más que unas cuantas formas de expresión, se han convertido en “Bellas Artes”, encerradas en museos o convertidas en monumentos. Las élites poderosas han guardado celosamente en sus vitrinas aquello que les parecía más interesante —matándolo así, en un proceso de desnaturalización que tendría su colofón más estúpido en la teoría orteguiana de la “deshumanización del arte”— y han condenado a todo lo demás a quedar encasillado bajo el apelativo de “artesanía”; es decir, de algo distinto y menor que la expresión artística.

Este divorcio entre lo “popular” y lo “culto” tiene un paralelismo evidente en el mundo de la ciencia, en el de la política y, en fin, en todos los aspectos del saber humano que permitirían la libre gestión del hombre por sí mismo: todo se va convirtiendo en tesoro de especialistas, de una casta o clase de tecnócratas detentores del saber y de los medios de expresión. Así, la mayoría dominada ignora por completo los mecanismos del mundo real, vive en un mundo que no puede conocer y es, por lo tanto, incapaz de transformarlo en su provecho. Es incapaz incluso de comunicar entre sí, puesto que el lenguaje y su plasmación queda también en manos de otros.

No puede explicarse de otro modo la desaparición, en el terreno de la poesía española, del romance durante el Siglo de Oro: las clases en el poder lo desprecian como forma menor de poesía, y buscan en el soneto y otras formas de expresión italianizantes un medio de expresión propio,

privilegio de una casta de señores. El romance, que era medio de comunicación, de expresión del sentir común de un pueblo; el romance, que cumplía la función del periódico cuando estos no existían, va quedando olvidado, arrumbado. Y esto no debe ser entendido como una crítica a la evolución del lenguaje poético, fenómeno normal y necesario, sino mostrado simplemente como ejemplo del modo que tiene la clase en el poder de canalizar tal lenguaje, de utilizarlo para sus propios intereses, y sobre todo de quitarle su fuerza como medio de comunicación de masas, como arma de combate contra ella. De ser la voz de su pueblo, la expresión de un sentimiento colectivo, el poeta se convierte, a partir del Siglo de Oro, en una especie de “sacerdote del Verbo”, y a formar parte de una casta aparte, creada artificialmente al servicio del Poder, como lo es también —más adelante— la casta burocrática.

Desde luego, la clase popular no calla: se expresa en coplillas²³, en graffiti, en canciones. Renace con fuerza en el corrido mexicano para expresar la gesta de su Revolución²⁴, adoptando incluso la forma arromanzada que tan bien había servido en España; se mueve en el mundo francés de los chansonniers del siglo pasado; y en los tangos argentinos que son expresión de una realidad urbana. Los ejemplos de utilización de ciertas formas de poesía por parte del pueblo son innumerables, y van casi siempre unidos a la expresión musical. Incluso la moderna canción popular, del blues al rock, han servido para expresar la desazón y los problemas de los oprimidos, sean éstos negros o blancos. Pero, eso sí, tales formas de expresión quedan siempre reducidas a modos menores, deleznable; tonterías que —nos dicen los críticos, pertenecientes también a la casta sacerdotal— pueden tener cierto interés como fenómeno sociológico, pero que no pueden considerarse como arte.

Cuando el romance popular, la expresión poética de un pueblo en conflicto, renace con mayor fuerza es, sin duda, en tiempos de la Guerra civil y de la revolución española de 1936-39. Ahí, en esos tres años

23 Ver, a este respecto, la *Antología de poesía popular obscena*, recogida e introducida por Amelia DIE y Jos MARTÍN, y que, con prólogo de J. M. Caballero Bonald, publica Ediciones de la Torre [1978]. Ahí se pueden ver manifestaciones del ingenio popular durante el franquismo, si bien se limita al sector —muy rico y variado, sin embargo— de lo obsceno y lo escatológico.

24 Se puede consultar *El corrido mexicano*, de Álvaro CUSTODIO, publicado por Ediciones Júcar, en la colección Los Juglares.

terribles de tragedia y de esperanzas truncadas día a día, de revoluciones rotas y de batallas ganadas o perdidas; en el tráfago y el caos de la guerra, el pueblo español confisca, como muchas otras, una de sus herramientas: la palabra. Y la emplea con fuerza contundente, como arma y medio de propaganda, pero también para darse ánimos, de burlarse del enemigo; también, en su vena lírica —pues no todo ha de ser epopeya y heroísmo: es el conjunto de todos los romances lo que forma la épica, pero los hay también de gran lirismo— como expresión de sentimientos, medio de comunicación entre distintos sectores del pueblo: los hombres del frente hablan a la retaguardia, y desde ella reciben animosa respuesta; los soldados escriben en verso a sus mujeres, a sus madres, a sus amigos... La palabra vuelve a sus verdaderos dueños, que son quienes la han hecho.

Por su parte, los Poetas —y ahora me refiero a los poetas “oficiales”, pertenecientes a la casta intelectual— que hasta el momento de la guerra habían cultivado, en muchas ocasiones, formas de “poesía pura”, alejada por completo del sentir popular, abandonan, aunque solo sea de manera circunstancial su lenguaje alambicado, y adoptan el romance sencillo y sin sorpresas que muchos habían despreciado. Los Poetas de España —hay, claro, deshonrosas excepciones (los nombres están en boca de todos)— se dan cuenta de que también pertenecen a la clase de los trabajadores oprimidos, explotados como ellos, y trabajan para la misma causa. Abandonan sus hopalandas sacerdotales, cambian la lira por la guitarra, visten el mono azul del miliciano. Y así, unidos pueblo y poetas, como debieran haberlo estado siempre, crean un nuevo fenómeno: el renacimiento, en pleno siglo XX, de una forma de expresión poética que parecía ya perdida y olvidada. Pero su romance adopta formas nuevas, condicionados por lo que están contando: cabe hablar de tanques, de fusiles y de aviones; y los hallazgos vanguardistas de Alberti, de Lorca, de Cernuda, encuentran eco en los más ingenuos obreros y campesinos, convertidos al mismo tiempo y por las mismas circunstancias en poetas y en soldados.

Se han recopilado muchos romanceros de la Guerra civil; se han recogido muchos textos, obra del pueblo en armas y de sus poetas. El que aquí y ahora nos ocupa es bastante completo, y está titulado *El Romancero del Ejército Popular*. Recoge una muestra muy amplia de la poesía de entonces, que se hacía en las trincheras y en la retaguardia,

entresacada de más de doscientas publicaciones de entonces: organismos de distintos batallones, de partidos políticos; hojas volantes de determinadas corporaciones profesionales, de Ateneos Libertarios o de agrupaciones sindicales, donde la poesía y la cultura en general eran consideradas como armas de combate en la guerra social. El antólogo Antonio Ramos Gascón no ha cometido el error de pretender separar en grupos distintos la poesía del pueblo propiamente dicho, de las voces famosas de aquel tiempo. Así, podemos encontrar romances por completo anónimos, junto a textos de, por ejemplo, Antonio Machado. Tras una interesante, enjundiosa y rica introducción histórico literaria, que aclara muchos puntos oscuros sobre el tema, y que es debida a su constante labor de investigación, Ramos-Gascón nos ofrece el libro dividido en temas: *Romances sobre la aviación negra*, *Héroes del Pueblo*, *Canto a la defensa de Madrid*, etc.; así ordenado, el libro presenta un panorama de los temas que más preocupaban a los soldados y milicianos —al pueblo, en una palabra— durante la guerra. Y esta labor, en sí muy bien realizada, se ve completada por una abundante sección de notas muy necesarias; notas que explican quiénes eran los personajes allí citados, populares entonces y ahora desconocidos; o bien desvela la personalidad de algún poeta, como Antonio Agraz, por ejemplo, que se ha perdido en la sombra de la postguerra; o nos da la clave del pequeño acontecimiento del batallar diario que inspiró tal o cual composición. Se trata de un libro muy necesario para la comprensión de nuestra poesía y de nuestra historia.

Resulta imposible e inútil tratar de hacer una crítica literaria de los textos en él recogidos: tendríamos que revisar todos nuestros conceptos sobre qué es la poesía, para qué sirve y a quién va dirigida. Casi tendríamos que inventarnos una nueva estética, una nueva visión de la literatura toda. Nos queda, eso sí, la emoción: todos y cada uno de estos poemas están henchidos de ella, y la transmiten. Y muchos de ellos son buenos, incluso en el sentido convencional de tal palabra.

Otro tanto nos ocurre con el *Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*, recuperado por Editorial Hispamérica, de Madrid. Aquí, el tono es distinto: los poemas pertenecen a autores todos de renombre: Alberti, Altolaguirre, Garfias, Gil-Albert, Hernández, Herrera Petere, Neruda, Paredes, Pérez Infante, Prados, Serrano Maja, Lorenzo Varela, introducidos por unas palabras de Antonio Machado: no se trata, pues, de

un libro popular en el sentido estricto; y, sin embargo, como poesía circunstancial que es, posee el mismo valor que el que reseño más arriba. Un valor emotivo, tenso; los poetas citados despiden a sus compañeros de las Brigadas Internacionales, que abandonan España movidos por razones de “alta política”; ven la derrota un paso más cerca, y agradecen a quienes han tratado con ellos de impedirla, su esfuerzo generoso. Si dejamos de lado el valor formal de algunas de las composiciones aquí recogidas, nos queda algo mucho más importante: la emoción.

El libro tiene además otro valor: su impecable edición, que hace de él una verdadera joya bibliográfica. Es casi un folleto, un cuaderno donde está recogido el testimonio de una época que nos es muy próxima.

Con la recuperación de todo el material bibliográfico y poético que da fe de nuestra guerra, se nos devuelve una cultura y un pensamiento, vivos todavía a pesar de los cuarenta años que han pasado en las catacumbas. Se nos demuestra también, por fin, que el pueblo español no es esa manada de borregos que desprecian a la cultura, como nos lo había enseñado el torpe pensamiento franquista; antes bien, se ve que el pueblo tiene un respeto inmenso por la cultura y por el arte, y se da cuenta que es un instrumento válido para su liberación final; y que la poesía no es una manera de expresión reservada a unos pocos exquisitos que se alimentan de pétalos de rosa, sino que forma parte de un patrimonio intelectual común a todos.

La Guerra civil terminó en 1939, pero la guerra entre poesía palaciega y poesía de la calle no ha terminado todavía, como no ha terminado la lucha social de la que es expresión. Hoy, solamente algunas publicaciones marginales, o ciertos periódicos de ateneos libertarios, de vida efímera y precaria, dan voz a la poesía del pueblo, a la poesía de combate. Esperemos que el ejemplo cunda, y que la literatura deje de ser privilegio de unos cuantos para convertirse en obra y patrimonio de todos nosotros.

Tiempo de Historia 52, 1 de marzo de 1979, pp. 54-59.

La poesía española, de la combatividad al fracaso

Sería tal vez tan injusto como duro decir que durante cuarenta años no ha habido poesía en España; ha habido individualidades poéticas, y grandes, si bien coartadas por las circunstancias adversas, por el furor anticultural del régimen franquista, enemigo no solo de la palabra en libertad, sino de la vida de la imaginación, de cualquier tipo de existencia cultural. Pero no ha florecido ningún tipo de empresa política, de aventura colectiva que merezca la pena reseñar. No nos es posible, claro, olvidar ese intento fallido de recuperación de vanguardias que fue el postismo, en los años 40-50, recién acabada la guerra: movimiento, sin clara base teórica, que se basaba más en el oropel que en el verdadero valor de choque de las vanguardias. Ni tampoco el triunfante garcilasismo, destinado a dotar de una columna vertebral poética a las pobres ideas de tradición y de imperio —triste imperio, aguilucho sin alas ni pico, y pobre tradición, hecha tan solo de odio a lo nuevo y falseamiento de lo antiguo— que trajo el franquismo en su primera etapa mussoliniana. Tampoco es posible no recordar —aunque a veces lo deseamos— los intentos de “poesía social”, empresa justiciera, deseos de dar voz al miedo, a la angustia y a la ira que despertaba la dictadura; empresa mal planteada de “poesía de combate”, fracasada antes de nacer y que arrastró a la ruina literaria, a un estado muy parecido al de la imbecilidad, a muchos poetas que comenzaron su andadura allá por los años 50. O habría que hablar, tal vez, de empresas más modernas: del grupo de “novísimos”, que allá por los 60 fueron antologizados, y que no poseían en común más que una cualidad, y por supuesto muy valiosa: la voluntad de romper con los corsés de hierro que les ponía, por un lado, la pseudo-tradición, y por otro, la pseudo-revolución, la poesía formalista al

gusto de las tristes academias dominantes, o la poesía de lucha y testimonio que era de buen tono cultivar en las academias del otro lado. Los novísimos redescubrían el amor por la palabra, la poesía que solo se expresaba a sí misma. Cultos y franceses, reinventaban el surrealismo sin olvidarse por ello de Ezra Pound. Tras ellos —que nunca tuvieron conciencia de grupo, colectiva—, solo quedan migajas dispersas de poesía, intentos de nuevo individuales. Porque no se puede hablar en serio de una “escuela veneciana”, ni de un intento de codificación y formalización del lenguaje poético que conduzca a la creación de una nueva escuela.

Razones de una esterilidad

Si bien no es cierto que la guerra de España “la perdieron los poetas”, como decía una canción pretenciosa que acompañaba a un programa de televisión no menos pretencioso y fallido —la guerra de España la perdió todo el pueblo español—, sí lo es el que la poesía, la cultura en general, quedó gravemente herida. El Régimen se estrenó con un rotundo “Muera la inteligencia”, hijo del odio a los intelectuales del nazismo y del fascismo, a pesar de contar en sus filas con algún intelectual de valía —Laín Entralgo, Antonio Tovar, Ridruejo...— y con unos cuantos poetas interesantes. Estaba recién acabada una contienda que tuvo en el lado de los vencidos a los mejores valores de la inteligencia española de su tiempo, y una dictadura basada en la oscuridad, en la represión y en el mantenimiento férreo de la miseria ambiente —que no es otra cosa el mantener el dominio de una casta minoritaria sobre las demás— no podía permitirse el lujo de mantener una coherencia artística, literaria o intelectual, organizada en grupos, que acabaría poniéndosele necesariamente en contra, como se le pusieron en contra los individuos, aunque surgieran de su propio seno. La reflexión, el conocimiento, la imaginación y la cultura, son enemigos irreductibles de cualquier dictadura, porque son conscientes de sus contradicciones, de su acefalia intelectual, de su atrofia de sentimientos. El franquismo, pues, frenó con todo su empeño cualquier intento de agrupación, charla, discusión, abierta sobre cualquier tema, y, sobre todo, sobre cualquier tema actual. Y ni siquiera los órganos de expresión de sus propios intelectuales —como

por ejemplo, la revista *Escorial*— pudieron resistir mucho a la sequía pertinaz que afectaba a nuestra cultura, víctimas no solo de la supresión de la libertad de expresión, sino también de la inexistencia del derecho de libre discusión, de reunión creativa, de comparación de puntos de vista divergentes. Al “superar” el franquismo el estado liberal-burgués, acabó también con la cultura burguesa, y no puso nada en su lugar, no supo llenar —por incapacidad innata— el vacío que dejaba.

Por otro parte, el corte total con la cultura extranjera, considerada con desconfianza apriorística por un régimen que había sufrido el bloqueo de todas las demás naciones, por sus poco claros compromisos con los vencidos en la Segunda guerra mundial, y que hubo de refugiarse en un encorseta y rígido nacionalismo de teatro, en una imposible máscara de autosuficiencia para superar su condición de aislamiento; el rechazo de todo lo extranjero y de todo lo nuevo, hicieron imposible el desarrollo oportuno de una inteligencia original. Nada se supo en la España franquista de la literatura post-surrealista, del existencialismo, sartriano o no, de los movimientos americanos de la poesía nueva, y se olvidó a Kafka, y a Joyce, y no se leyó a Henry Miller, y todo lo que teníamos que saber lo supimos con retraso, y se desaprendió todo lo aprendido. Sería conveniente para los que ahora se quejan de “colonialismo cultural”, desde posiciones en apariencia antitéticas a las del franquismo triunfante, que recordasen el estado de miseria, de pobreza intelectual, moral y casi material, en que nos sumió la ausencia de este “colonialismo”.

El rechazo de lo nuevo, de la experimentación, el miedo a salirse de la medianía o de hacer algo “original” fue otro duro golpe para cualquier intento serio de devolver su papel a la poesía. La mesocracia grosera que aquí vivimos, hizo del adjetivo “original” un insulto, y de la extravagancia algo casi incluido en el código penal. Lo chato, lo gris y uniforme, se convirtieron en normas de pensamiento y conducta obligatorias. No olvidaron los vencedores que los “raros” —desde Valle-Inclán en adelante, hasta los para-surrealistas de la generación del 27— fueron siempre enemigos del orden miserable que ellos ofrecían. Los pocos órganos culturales del momento, cerraron sus páginas a cualquier idea renovadora, a cualquier impulso de novedad, a cualquier esfuerzo por salirse de los caminos trillados y cómodos.

Y no es que el franquismo no intentase crear una cultura propia, articular incluso un lenguaje poético. Es que se equivocó de método: asimiló el mismo concepto de vanguardia artística con subversión política —lo que no es necesariamente cierto— y casi llegó a hacer de la palabra “poeta” sinónimo de “comunista” o de “maricón”. Rompió con los movimientos de vanguardia de la España republicana, porque la mayor parte de sus componentes le fueron abiertamente hostiles. Pero, en lugar de impulsar una nueva vanguardia que le fuera favorable —y no faltaban poetas que la cultivasen dentro de sus filas— el franquismo volvió la mirada atrás, en busca de un pasado supuestamente glorioso, y quiso vestir a todos los poetas con uniforme de Garcilaso o de Boscán. Fabricó sonetistas, como el Dr. Frankenstein fabricaba monstruos, cuando el soneto tenía la misma vigencia que las flores de trapo en fanal. Los movimientos poéticos del franquismo fueron más conventículos de necromantes insuflando precaria vida artificial a cadáveres, que reuniones de pensadores en busca de nuevas formas de expresión.

El ansia de combate y testimonio que animó a los poetas más sensibles, a aquellos que veían cómo la dictadura acababa con la vida, no solo en el plano intelectual, sino en el material, fue un arma que se volvió en su propia contra. Cortado como estaba de la actualidad de la experimentación poética, desarraigado y separado de sus más inmediatos antecesores y del mundo expresivo que habían descubierto, el poeta español de los años 50-60 no tenía, como herramienta y materia de trabajo, más que su generosidad y su compromiso con la realidad. El “mensaje de resistencia” que anima las obras de todos los poetas de esa época —desde la poesía menor de Gabriel Celaya, hasta la mayor de un Caballero Bonald—, falta a menudo de riqueza y de inventiva, se queda muchas veces en panfleto o en esquema: es armazón sobre la que podía haberse construido un edificio poético interesantísimo, si a la voluntad de lucha y testimonio se hubiera unido un intento de renovación formal, de cambio y experimento en la expresión. Pero eso no ocurrió, y la “poesía social” española ha quedado inútil, como arma de combate y comunicación —resulta ineficaz y no consiguió romper la barrera entre el intelectual y el pueblo— y pobre en tanto que poesía, puesto que no ha logrado en modo alguno enriquecer la expresión ni el pensamiento en nuestro idioma.

Imposibilidades de una vanguardia coherente

Las mismas razones citadas anteriormente explican la inexistencia de un movimiento de vanguardia, o de varios, en la poesía española. No hablo de los españoles exiliados, que evolucionaron de manera por completo distinta a los que vivían en este yermo; habían dado la mayoría de ellos su grito generacional en el 27, y se comprometieron después en la lucha poético-política-militar del 36-39, tratando de hacer de su poesía un arma más de combate. Los jóvenes poetas creadores del concepto mismo de “poesía pura”, investigadores de los más abstrusos hallazgos surrealistas, traductores —como Cernuda— de cierta poesía hoelderliniana o shelleyana, se lanzaron durante la guerra a un proceso de recuperación de la poesía popular, de la forma sencilla del romance, en una búsqueda de eficacia combativa. Y éste fue el último intento de la vanguardia española —intento fallido, si se quiere— para renovar su lenguaje al mismo tiempo que su contenido.

Ejemplo de la imposibilidad de crear una vanguardia coherente, es el caso del “postismo”. Grupo de postguerra, cuyo máximo teórico y exponente era Eduardo Chicharro, asistido por Carlos Edmundo de Ory, entre otros. Tal movimiento quedó encerrado en los cauces de un surrealismo limado de uñas, pulcro, adecuado a la realidad pacata y represiva que era entonces la de nuestro país. Además de quedar en un casi anonimato —solo roto muchos años después, por la ya desaparecida revista *Trece de Nieve*, en plena década de los setenta—, la poesía de Chicharro y de sus seguidores no pudo constituirse en un frente de lucha contra la cursilería reinante aquí y contra el intento de regreso a un Renacimiento de cartón piedra, que solo podía tener su reflejo en los soberbios pero tristes cromos del falangista Sáenz de Tejada. Al postismo le faltaba un cuerpo teórico, un planteamiento de la realidad no constreñido solamente al hecho poético. Así como la poesía social se quedó en el panfleto, el postismo y sus compañeros neosurrealistas —con la excepción individual, quizás, de la brillante escritura de Miguel

Labordeta, a quien ahora intentan recuperar partidos y camarillas— se quedó en el oropel y la farfolla vacua, en el brillo de un fuego artificial que sostiene en el aire sus castillos de fuego efímero.

Lo mismo puede decirse de los grupos que han venido después, en épocas recientes, de los novísimos que reaccionan ante la berza convertida en símbolo del Jardín de las Hespéridas, o de los “venecianistas”, que se mueven en un mundo pequeño burgués, hecho de tapetitos de ganchillo y de figuritas de porcelana, donde creen ver los esplendorosos salones de Versalles. Ningún lazo les une a la realidad, ningún puente les conduce a la vida, a la calle, al mundo actual. Quizá porque la poesía esté dejando de tener razón de ser en nuestro mundo —y me refiero aquí solamente a la poesía escrita y transmitida por los libros, no a otras formas de creación— o tal vez precisamente por la imposibilidad que hemos tenido durante estos cuarenta años de ligar precisamente lengua y realidad, de llevar nuestras investigaciones formales al campo de lo concreto y de lo cotidiano.

Cuarenta años de individuos en el desierto

No sería justo, al hacer esta breve crítica del fracaso de los movimientos poéticos en la España de Franco, si no mencionase algunos pocos individuos que han realizado una labor poética que es digna de interés y sabrosa de lectura. Aislados, solitarios, o incluidos por la crítica en grupos y generaciones de los que descollaron necesariamente, porque tampoco pertenecían a ellos y a su mediocridad. No se puede olvidar la figura, por ejemplo, de Leopoldo Panero, cuya sumisión moral a la disciplina del franquismo no impidió que oficiase como buen poeta, buenísimo incluso en ocasiones, aunque en absoluto renovador. O a José Manuel Caballero Bonald, autor de poesía comprometida y audaz, que no cayó nunca en el esquematismo chato de sus congéneres, y cuya postura de valiente crítica fue más positiva que negativa para su poesía. El mensaje de resistencia ha sido para Caballero Bonald —igual que para cualquier buen poeta— un elemento más, enriquecedor de su poesía; no ha puesto el idioma al servicio del mensaje, ni viceversa; los ha aunado los dos en perfecto maridaje, potenciándose ambos elementos de manera

recíproca. O podemos hablar también de Jaime Gil de Biedma, poeta de la generación de los 50, cantor del cuerpo y sus melancolías, del sexo y del amor aquí tan reprimidos en su tiempo —y ahora—, que no perdió nunca de vista la tierra en sus vuelos poéticos, pero tampoco se quedó pegado a ella, contemplando cómo crecían los garbanzos. Y pocos más que estos hay en las generaciones pasadas.

De los poetas, de ayer, de los novísimos, no podemos olvidar a Pedro Gimferrer, renovador del castellano cuando escribía en este idioma, y que sigue ahora —con menor fortuna creativa— parecida andadura en catalán. Gimferrer nos ha dado a todos los que ahora escribimos una nueva imaginaria, ha despertado una nueva sensibilidad. Tampoco hay que dejar de lado a Leopoldo María Panero, poeta que juega al verbo distorsionado, que buscan en las fallas de su espíritu como un buzo artaudiano, y nos devuelve la fascinación por los tesoros ocultos que en el Si-Mismo desconocido y en el espejo de la Diferencia se pueden encontrar. O, más cerca de estos últimos tiempos, o un poeta de ahora mismo, un Luis Antonio de Villena capaz de deleitarse aún por la belleza, sin recato. Todo esto sin olvidar a poetas como Claudio Rodríguez, o como Francisco Brines: poetas sin grupo ni escuela, sin casillas, creadores insolentes de poemas escasos y no oscuros.

Libres, todos estos poetas que he citado, y muchos que me olvido, han mantenido viva en años turbios la luz de la palabra poética, la claridad de nuestro lenguaje conciso. Han hecho posible que ahora, cuando parece que existe al menos una cierta libertad formal en la escritura, en el terreno de la expresión, podamos volver atrás y ver al menos fragmentos de una obra anterior interesante, que podamos apoyarnos en ella para seguir trabajando en este juego de investigación-creadora que es la poesía.

Futuro de la poesía en España

Ni la poesía ha resultado ser un arma cargada de futuro, ni podemos volver la frase y decir que el futuro es un arma cargada de poesía. No parece que haya mucho que esperar del futuro por ese lado. Pero eso no es un fenómeno característico de este país, sino que responde a la marcha

actual del mundo entero. La poesía, en su forma más tradicional —es decir, la poesía escrita— está en crisis. El divorcio entre escritor y lectores es cada vez mayor, y ya no hay lectores. La poesía, en España y en el mundo, busca otros terrenos donde realizarse, otras formas a que acogerse, más directas y efectivas. Se ampara en la música y en el rock, en el espectáculo y en el cine, en la pintura y en el cómic; se ampara la poesía en otras artes y, sobre todo, en otras industrias. El cambio que se está produciendo no es precisamente de estilo o de escuela poética, sino un cambio mucho más radical y revolucionario: son los mismos fundamentos —la palabra escrita— de lo poético, los que cambian, la misma forma de reproducción del poema —que es uno de los elementos más importantes en la determinación de lo que el poema es o no— la que se adapta a lo nuevo. Pero todavía es pronto para predecir cuál será ese futuro. Por el momento, hay poetas jóvenes dispuestos a poner en práctica todo lo que ahora, hoy mismo, empiezan a aprender. Y ni cuarenta años de muerte en el alma y en el cuerpo podrán impedir que esto sea.

Tiempo de Historia 62, 1 de enero de 1980, pp. 214-219.

En memoria de Juan Larrea, poeta de vanguardia

Murió Juan Larrea en Córdoba (Argentina), el día 9 de julio de este año, y la mayor parte de sus lectores y admiradores no nos enteramos hasta dos meses después, cuando *El País* le dedicó una página entera. Muerte discreta que correspondió a una vida igualmente discreta y digna, la vida y la muerte de un poeta “raro y olvidado”, vibrante y brillante en sus textos, que contribuyó con mucho a despertar el fulgor sorprendente que caracteriza a la mejor poesía de anteguerra en España. Poeta de vanguardia en los primeros años de su carrera; después, místico alucinado, encaramado en las alturas del Machu Pichu, centro del mundo solar; lúcido comentarista —e impulsor, en cierto modo, de su creación— del *Guernica*, de Picasso; contrincante ocasional de Pablo Neruda siempre, adorador de la poesía de César Vallejo, su amigo de París, a quien luego supo explicar con mareante claridad. Todo esto y más cosas —arqueólogo, buceador de la antigüedad americana precolombina— fue Juan Larrea, poeta bastante olvidado hoy en día, al menos en su patria.

La vanguardia literaria española de este siglo se caracteriza por la brillante mediocridad de su productor: los poetas y narradores españoles incluidos, de forma tácita o explícita, en movimientos de vanguardia, gastaron su tinta en salvas y procedieron como sus admirados chinos —el orientalismo estaba muy bien visto a principios de siglo; fue la herencia, el lastre modernista— usando la pólvora que otros, en otras latitudes, habían inventado para fines bélicos, para fabricar espléndidos cohetes que estallaban sin dejar más que estelas en el aire.

Este fenómeno, el de poco valor de los movimientos vanguardistas en literatura —y no en pintura, por ejemplo, donde el español crea y construye sin cesar— viene de antiguo. Es posible que los últimos

descubrimientos válidos en ese terreno acontecieran en el Siglo de Oro: la introducción del soneto “a la itálica manera” —forma aristocrática del poema—, la novela, inventada por Cervantes, y esa ambigua forma de narrativa, a caballo entre la poesía, el teatro y la novela, que es *La Celestina*. Después, toda inventiva parece llegar tarde, perderse. Ya nuestro Romanticismo es raro, tardío y carente de frutos de auténtico valor; nuestro modernismo, visto desde hoy, no pasa de ser cursilería, graciosa, en el mejor de los casos. Y así, los movimientos vanguardistas de principios de siglo, pese a la valía individual de quienes los integran, son juegos de salón, charadas para un día de lluvia. Ultraísmo, creacionismo, etc., son sombras, reflejos sin sustancia de lo que al mismo tiempo está sucediendo en Europa. Les falta la combatividad de Dada, dispuesto a acabar con la literatura y, a través de ella, con los cimientos mismos del pensamiento burgués; la militancia activa del Futurismo, comprometido siempre con la realidad social, que se vuelve fascista en Italia, bolchevique en Rusia, pero que está siempre dispuesto a ser motor de cambio, transformador del mundo. En resumen: las vanguardias españolas nunca dejaron de ser burguesas. Ni siquiera el fascismo literario —el fascismo de, por ejemplo, Giménez Caballero— tuvo aquí el tono vibrante y la fuerza de arrastre que adquirió en Italia.

Ha habido, sin embargo, escritores de verbo poderoso, original y limpio, entre quienes podemos citar al chileno Huidobro y a Gerardo Diego, que inventaron el juegucito del “creacionismo”, como quien se saca una paloma de un sombrero; a Ramón Gómez de la Serna, estudioso de los “ismos” y creador, claro está, del “ramonismo”. Frívolo, circense y disparatado pequeño gran escritor, cuya misma fisionomía destinaba a inventar esa cosa tan japonesa que es la greguería. Y, desde luego, el poeta que ahora nos ocupa con su muerte: Juan Larrea.

A Juan Larrea se le ha leído aquí poco y tarde —tuvimos que esperar a 1970 para que apareciera *Versión Celeste*, primera edición completa de su poesía—, y es una verdadera pena, porque gustaría mucho a muchos que ni siquiera lo conocen. Y es que la obra de Larrea ha tenido que soportar una interdicción doble: en primer lugar —y esto es elemento trágico común a muchos, casi me atrevería a decir que a todos los intelectuales de valía y de valor personal de su generación— estuvo, de manera activa, en el bando de quienes perdieron la Guerra civil; el exilio y

la censura franquista, gran castradora, borró a Larrea, del mismo modo que borró a Luis Cernuda. Pero, además —y esto es ya mucho más peculiar y propio—, Larrea fue el único poeta surrealista español de importancia. Con el surrealismo español ocurrió algo parecido a lo que pasó con los demás movimientos europeos de vanguardia: nacido oficialmente en París, en 1924, aunque llevase manifestándose como fantasma prenatal desde el Romanticismo, tuvo su manifiesta influencia en los jóvenes poetas del 27. Pero fue una influencia exotérica, limitada a la forma: imagen sorprendente, metáfora de disparatada audacia, onirismo... Pero no se puede hablar, sin embargo, de un auténtico surrealismo español, si no es entre los pintores —Dalí, Oscar Domínguez— o en el cineasta y escritor Buñuel. La “poesía pura” y las nefastas teorías orteguianas sobre la “deshumanización del arte” secaron el ímpetu surrealista —humanísimo y nada “puro”— en la joven poesía española. Larrea, tan raro, fue otra cosa. Nacido en Bilbao, en 1895, inició su andadura poética en 1918 con Huidobro y Diego, en la ya extraña vía del creacionismo. Pronto se trasladó a París, donde estuvo en contacto con los precursores y primeras voces del surrealismo naciente, Tristán Tzara entre ellos. Y ya en 1926, junto con César Vallejo, fundó la revista *Favorables París Poema*. El impacto del surrealismo está presente en toda su obra poética, no solo de forma cultural, sino vital. Escribió parte de su obra en francés, traducida luego al castellano en *Versión Celeste*; y es que el francés, idioma plástico y maleable, se presta a la alquimia verbal surrealista mucho más que el castellano, que es épico y escueto en su decir, verdadera lengua de periodismo y romancero.

Por sus características personales, no se podría, en rigor, incluir a Larrea dentro de la Generación del 27. Figura, sin embargo, en la antología publicada por Gerardo Diego en 1931, donde se hallan todos los componentes de ese grupo. Y es muy probable que el toque francés, surrealista, de ese poeta bilbaíno, influyese fuertemente en los jóvenes poetas de entonces.

Juan Larrea fue partidario siempre de la causa de la libertad, y trabajó para ella desde su puesto de encargado de relaciones culturales en la Embajada de París, durante la guerra. Desde ese puesto precisamente, y junto a José Bergamín, encargó a Picasso la realización de un mural para la Exposición Internacional de París de 1938: de ahí salió el *Guernica*,

obra picassiana y goyesca a la vez, que muestra con intenso dramatismo la barbarie bélica. Tras la guerra, en 1939, emigró a México, donde contribuyó a la creación de las revistas *España Peregrina* y luego de los *Cuadernos Americanos*, donde se recogían las voces de los españoles en el exilio. Después, se lanzó a cultivar su vena ensayística, extraña y originalísima, llena de misticismo, de añoranzas de San Juan de la Cruz, de esoterismo y simbolismo incaicos, que no se contradecían en absoluto con el surrealismo inicial que lo informaba, sino que lo completaban, dándole una curiosa dimensión hispánica. En 1956 fijó su residencia [en] la Córdoba argentina, donde ahora ha muerto calladamente, dedicándose a la docencia y a la arqueología. Quizás su voz no sea la más importante ni la más rica en el coro de los poetas de preguerra. Desde luego, es la más original. Quizá su muerte sirva para rescatarla del olvido.

Tiempo de Historia 71, 1 de octubre de 1980, pp. 116-117.

Entrevista con Diego Abad de Santillán

Diego Abad de Santillán fue uno de los líderes del movimiento obrero español, y una figura destacada de dicho movimiento en Latinoamérica. Ha pertenecido a todo tipo de organizaciones de trabajadores, de signo libertario, desde su juventud: Confederación Nacional del Trabajo, Federación Anarquista Ibérica, AIT, Federación Obrera Regional Argentina, etc. Ahora, su experiencia acumulada durante largos años, queda plasmada en la enciclopedia en fascículos *El movimiento obrero español*, por él coordinada y que cuenta con textos de importantes figuras dentro del sindicalismo español. En vez de hacer una crítica de la obra y del personaje, hemos preferido que sea él mismo quien nos presente la historia de una lucha que, en suma, se funde con la propia aventura de su vida.

Señor Abad de Santillán: ¿En qué momento de la Historia sitúa usted los orígenes del movimiento obrero en España?

Diego Abad de Santillán. —Es un movimiento antiguo; sus orígenes se encuentran mucho antes de la aparición del capitalismo, que nace con el desarrollo de la industria y que tendrá, en total, unos dos siglos de antigüedad. Desde la época del final de la dominación romana hasta nuestros días, nosotros hemos tenido en España un importante movimiento gremial. Nuestros gremios han sido los más ricos del mundo, gremios autogestionarios; podría decir que por lo menos hemos tenido dieciséis o diecisiete siglos de autogestión. No había leyes verticales, implantadas de arriba abajo: todas las dictaban los propios gremios; hasta la justicia era aplicada por los gremios sobre sus miembros.

Aparte de esto, ¿qué otro papel juegan los gremios en la sociedad medieval?

Diego Abad de Santillán —Los gremios son algo que merece un profundo estudio; la artesanía toda se movía en régimen de autogestión hasta la aparición del capitalismo y la revolución industrial. Pero la mayor riqueza de los movimientos gremiales estuvo en su lucha contra la nobleza, dominante en la sociedad feudal española. En etapas posteriores, tenemos casos extremos, como los agermanados de Valencia y Baleares, que hicieron movilizarse a todo el ejército de Carlos V para hacerles frente. Tenemos, como decía, una historia muy rica. Desgraciadamente, en los fascículos sobre el movimiento que publicamos ahora, no se le da un tratamiento lo suficientemente extenso al tema.

¿Hubo otros movimientos en la España preindustrial, aparte de los gremios, antecesores de la moderna lucha de los trabajadores?

Abad de Santillán —Dentro del sentido religioso, había sectas y grupos como los valdenses, los pobres de León, etc., que eran comunitarios y tenían cierto sentido libertario de la vida y de la distribución de la riqueza. Las agrupaciones gremiales —como temo que pueda ocurrir, en cierta medida, con el movimiento obrero actual en relación con los avances tecnológicos de nuestro siglo— no se dieron cuenta de la llegada de la revolución industrial; no es necesario insistir en que la máquina de vapor y los telares mecánicos cambiaron por completo el sistema de vida europeo y americano; si los gremios, en vez de ponerse en su contra, se hubiesen apoderado de los medios de producción modernos —y, a mi entender, estaban en condiciones de hacerlo— el capitalismo no hubiera tenido por dónde entrar. Más adelante, en España se suprimieron los gremios en la Constitución de Cádiz, en el periodo de 1812 a 1834. Se formaron entonces las asociaciones obreras, que mantuvieron una lucha de más de cien años para conseguir el derecho de asociación, el derecho a existir.

¿Cómo nacen tales asociaciones? ¿Cómo se desarrolla su lucha por la existencia?

Abad de Santillán —Nacen espontáneamente; cuando el trabajador vive en unas condiciones de sufrimiento insoportable, se asocia con otros de manera espontánea y entonces surge el deseo de tener una fuerza que les permita hacerse oír. Así se formaron grandes asociaciones, pero siempre en la ilegalidad, porque no fueron reconocidas durante los siglos diecisiete y dieciocho. Así, en 1855, en Barcelona se produjo la primera huelga general del mundo; que se perdió porque se movilizó al ejército contra los trabajadores y, claro, Dios ayuda a los buenos cuando están mejor armados; el lema de esta lucha era “Asociación o Muerte”. Hubo luego súplicas a las Cortes, pero nada. La fundación de la Primera Internacional tuvo, desde luego, eco en España; todas las ideas motrices de la Internacional estaban ya aquí, en España, desde 1868, no había nada nuevo que aprender. Incluso el propio Carlos Marx, enemigo de la sociedad española que no reconocía sus mandatos, llegó a reconocer en Londres, en 1871, que la organización de los trabajadores en España era modélica. Los españoles desarrollaban ya las ideas de Bakunin antes de saber quién era. Hace poco tiempo di unas conferencias en Valladolid sobre los antecedentes del anarquismo en España; resulta que lo tenemos aquí en los siglos trece, catorce, quince..., algunos textos parecen estar escritos hoy. La primera organización obrera en el sentido moderno de la palabra es la sección española de la Internacional, pero no podemos olvidar que ya tenían una experiencia anterior de lucha, huelgas y actos de fuerza. La oposición gubernamental a la Internacional fue siempre muy fuerte. Fue considerada por Sagasta como “la idea filosófica del crimen”, y siempre hubo Sagastas: Cánovas del Castillo, el general Serrano en sus comienzos..., todos siguieron la misma ruta: persecución a muerte contra el movimiento obrero. La Internacional española tuvo que ir cambiando de nombre varias veces a lo largo de su existencia subterránea, hasta 1910, que apareció la CNT. Y aun esta, no pudo empezar a vivir antes del año 1916, que fue cuando se produjo un movimiento demasiado fuerte como para ignorarlo.

¿Cual ha sido el papel de la CNT, de 1910 a 1936?

Abad de Santillán —No es algo fácil de desglosar por años. Antes de la CNT existían ya otras organizaciones que tenían el mismo espíritu pero que, bajo la persecución, se habían ido formando bajo distintos nombres. Luego se unieron bajo el nombre de Confederación Regional de Sociedades Obreras, más adelante resolvieron formar un consejo con fines nacionales, y así se fundó la Confederación Nacional del Trabajo. Prendió rápidamente en el pueblo español, debido en parte a la calidad de los hombres que integraban sus filas, y también al malestar del obrero español antes, durante y después de la Primera guerra mundial. De entre los mismos obreros surgieron hombres de mucha calidad como organizadores y oradores, como Salvador Seguí o Ángel Pestaña, y se fue formando la organización que llegó a tener cuatro millones de afiliados durante la Guerra civil. El motivo de más orgullo que nos queda a los anarco-sindicalistas españoles es el funcionamiento de autogestión que llevaron ciertas industrias y colectividades agrícolas durante la Guerra civil.

¿Hubo, en tiempos anteriores a la Guerra civil, otras centrales sindicales importantes, aparte de UGT?

Abad de Santillán —No, en realidad solo existían estas dos centrales. Los católicos trataron de hacer la suya, pero fracasaron en primer lugar porque se movían por motivos fundamentalmente religiosos; más adelante los abandonaron y eran simples obreros, pero acabaron entregándose a la reacción gubernamental y colaborando con ella, pagando pistoleros para que fueran matando sindicalistas y anarquistas. Estos fueron los sindicatos llamados libres.

¿Ha sido importante, en la España de anteguerra, el papel de la UGT?

Diego Abad de Santillán —Durante muchos años, fue menos importante que la CNT, pero tuvo un respiro grande durante la época de Primo de Rivera, que reconoció a la UGT y al Partido Socialista y les dio libertad de

actuar, mientras que la CNT estaba en la clandestinidad o en el exilio. Más tarde hubo también predominancia de UGT en Bilbao y en Asturias; en las zonas mineras siempre ha prevalecido la UGT. Tenían tipos de calidad — Facundo Perezaguas entre otros— capaces de hacerse oír por las grandes masas, y que muchas veces no estaban de acuerdo con el ideario de Pablo Iglesias. Lo que nos separaba de ellos es que querían tener diputados y senadores.

¿Cuándo se funda la AIT?

Abad de Santillán —Fue en el año 22, pero en el 21 ya había estado Pestaña en Rusia y el mismo mes del Congreso Internacional yo presenté su informe al Pleno de Zaragoza, sin que hubiera disidencias. Después, España fue lo más interesante en el Movimiento Obrero internacional, tanto por la combatividad como por el número. La Federación Anarquista Ibérica se fundó en 1927, bajo la Dictadura de Primo de Rivera. La FAI es, como la CNT, un nombre reciente para designar a algo que existe desde 1868: la federación de la democracia socialista, la bakuniniana, etc. Se funda para reunir a los militantes de más confianza, más seguros, en épocas de represión.

¿Funcionaba la FAI como un organismo ideológico, o era una asociación meramente coyuntural?

Abad de Santillán —Fue siempre una organización minoritaria; todos sus miembros pertenecían a la CNT, pero no se admitía a cualquiera: se sometía al candidato a un examen riguroso, incluso de su vida privada, antes de que fuera admitido.

¿Cómo ve usted el movimiento obrero en la España actual?

Abad de Santillán —España está en un momento difícil de transición. Por el momento, se trata ante todo de clarificar las cosas, de definir posturas y de adaptarlas a los tiempos que corren.

Tiempo de Historia 41, 1 de abril de 1978 pp. 48-51.

Cine

Por qué perdimos la guerra

Por qué perdimos la guerra es, desde luego, un documento o, al menos, está elaborada a partir de documentos; pero estos se encuentran matizados por la emoción, y destinados a despertar sentimientos encontrados y dispares en cualquier espectador desprovisto de anteojeras y de microscopios deformadores. Los documentos aquí empleados —a veces tratados con poco rigor, es cierto, o de una forma confusa— configuran un relato épico: cómo el pueblo español perdió, en la larga temporada que va del 18 de julio de 1936 al 1 de abril de 1939, una batalla más en su desarrollo histórico. Es la historia de un fracaso y de una desesperanza, impuestas a este pueblo, por un lado, por sus verdugos tradicionales: capital, ejército, iglesia; de otro, por una serie de manipuladores en este frío y siniestro juego de intereses que es la política internacional. España —y para nadie es eso ya un secreto— sirvió, en su guerra, como un campo de prueba ajedrecística para la contienda mundial que había de iniciarse poco después. Pero, a pesar de la utilización de documentos —películas y documentales de la época y entrevistas a personalidades que vivieron la tragedia— no es, sin embargo, un documental en el sentido más corriente de la palabra, sino más bien un collage creativo realizado a partir de materiales vivos.

Se recogen en ella muchas opiniones de hombres supervivientes a la contienda: Julián Gorkin, Diego Abad de Santillán, Josep Tarradellas, Eduardo de Guzmán, el Campesino... Todos ellos, y alguno más, relatan su historia desde la triste óptica de quien se sabe a un tiempo vencido y traicionado. También se nos dan datos —estos sí, totalmente objetivos, con frialdad horrible—, y cifras: por ejemplo, la cantidad de armas y efectivos de guerra que recibiera Franco de Hitler y Mussolini, y las que

recibió la República de la Unión Soviética; y la enorme diferencia de precio que cada uno de los campos tuvo que pagar, con enorme ventaja para el sector franquista. Pero, sobre todo, se nos muestra la ceguera de una derecha republicana —en la que algún entrevistado, me parece que es Gorkin, incluye al Partido Comunista de España— incapaz de comprender entonces, igual que lo sería ahora si se dieran iguales o parecidas circunstancias, la necesidad de llevar a cabo una revolución paralela a la guerra, para conseguir ganar esta; ceguera que trajo al campo republicano la desunión interna, la traición y el enfrentamiento entre facciones distintas, propiciando la victoria de Franco. Sin embargo, no puede decirse que *Por qué perdimos la guerra* sea un panfleto antirrepublicano ni anticomunista, aunque abrace decididamente las tesis anarquistas sobre la guerra, tan contrarias e irreconciliables con las comunistas: en este sentido, se trata de un testimonio de personas concretas, basado en hechos concretos. Por lo visto, los concernidos por este testimonio no pueden —o, al menos, no lo han hecho hasta ahora— rebatir este testimonio con otro, estos hechos con otros.

Alguien ha dicho que la Historia es un informe de gendarmes. En este sentido, la película de Santillán y Galindo no es Historia, sino narración. Narración que —por fin, por una vez— está contada por los vencidos, por los que hasta el momento se habían visto reducidos al silencio.

Tiempo de Historia 43, 1 de junio de 1978, pp. 96-97.

Libros

Por qué se pierde una revolución

Puede afirmarse, sin temor a exagerar en lo más mínimo, que el movimiento anarquista español fue, hasta su desmembramiento después de la derrota sufrida en la *Guerra civil*, el movimiento de trabajadores más importante de este signo en el mundo; y esto, no solamente por el número inmenso de afiliados y simpatizantes que se reunieron en torno a los grupos y sindicatos libertarios, sino también por la posibilidad que tuvieron, durante la contienda, de poner en práctica sus teorías, de llevar a cabo una empresa revolucionaria, si bien esta fue abordada por el peso de un sinfín de circunstancias adversas. *Los anarquistas en la Guerra Civil española*, de José Peirats²⁵, estudia en profundidad este importante movimiento, centrándose en las vicisitudes por las que hubo de atravesar en los confusos años de la Guerra civil. Con todo, el libro rebasa ampliamente su título; Peirats —militante, anarcosindicalista y esforzado trabajador intelectual, especializado en la historia del anarcosindicalismo español— no se limita en él a estudiar los conflictos, aciertos, fueros y desafueros de los que fueron protagonistas los distintos grupos anarquistas y anarcosindicalistas —CNT, FAI, Juventudes Libertarias, etc.— en el periodo que va de 1936 a 1939, ni a presentarnos el papel que estos jugaron en el desarrollo y desenlace de la guerra: busca en la historia y en el análisis detallado el desarrollo y funcionamiento de estos grupos —situado siempre dentro de una visión histórica más global de los problemas laborales y sociales que afectaron a España desde finales del siglo pasado— las razones precisas que condujeron a la situación por la que el movimiento atravesó a partir del Alzamiento Nacional.

25 José PEIRATS, *Los anarquistas en la Guerra Civil española*, Gijón, Júcar, Colección Crónica General de España, 1976.

Las primeras cien páginas del libro, aproximadamente, trazan un cuadro de conjunto del desarrollo del movimiento obrero español de tendencia anarquista, desde la fundación de la Sección Española de la Primera Internacional (1869) hasta el 18 de Julio de 1936. Es un estudio sociohistórico sucinto, pero muy completo y profundo. Por supuesto, Peirats no se limita a contemplar la realidad española como algo aislado del contexto internacional, y enlaza el proceso de formación y desarrollo de los distintos órganos —sindicatos y partidos— del proletariado hispano, con las convulsiones internacionales y las diferencias ideológicas entre distintos grupos, que irían configurando las grandes corrientes de acción y pensamiento en los que se encuadraría el proletariado militante en todo el mundo. No puede, por lo tanto, soslayar el problema que supondría la escisión entre grupos de tendencia autoritaria —de los que luego saldrían los partidos socialistas y comunistas— y aquellos otros de tendencia libertaria. De este modo, y desde el comienzo mismo del libro, vamos viendo cómo evoluciona un conflicto que, partiendo de diferencias de estrategia y de principios, se convertiría —al darse la tremenda circunstancia catalizadora de la Guerra civil española— en auténtica tragedia, en una lucha verdaderamente fratricida entre elementos que, ambos —anarquistas y comunistas no ortodoxos (POUM), por un lado, y, por el otro, comunistas y un cierto sector de socialistas— pretendían representar, y representaban de hecho, los intereses de la clase trabajadora; lucha que se hacía más trágica aún al tener que enfrentarse al mismo tiempo los que en ella participaban al ejército de Franco, que fue el único que se aprovechó de estas graves diferencias entre quienes le tenían por enemigo común.

Otros de los factores que dan un especial interés al libro de Peirats, es la forma en que este tiene de presentar —sin acumulación de datos innecesarios, pero con claridad y seriedad— los logros efímeros de la revolución anarquista en España, así como de explicar claramente, sin temor alguno, las causas de su fracaso. La revolución se produjo desde el día siguiente al del Alzamiento Nacional, y tuvo un éxito inmediato en Barcelona, donde el movimiento anarquista —fuerte y bien organizado— aplastó los primeros focos de rebeldía militar, y se hizo dueño de la calle. También en la zona rural de Aragón se produjo una revolución social importantísima: en muchos pueblos se llegó a vivir en un régimen de

colectivización total, implantando los anarquistas un sistema social que es todavía motivo de asombro para quienes lo estudian²⁶. Peirats narra detalladamente la oposición que tal revolución encontró y que la llevaría a su fracaso, no solo por parte de la burguesía revolucionaria, sino también —y sobre todo— del Partido Comunista. Tanto el Gobierno republicano como los comunistas lucharon con todas sus fuerzas contra el empeño revolucionario; los primeros, porque no entraba para nada en sus intereses; los segundos, porque temían que tal revolución resultase perjudicial para el éxito de la guerra, y porque tampoco entraba dentro de sus intereses una realización revolucionaria de signo anarquista.

Dedica también Peirats parte de su obra a estudiar los hechos que llevaron a dos destacados anarcosindicalistas, Juan García Oliver y Federica Montseny, a aceptar sendas carteras ministeriales, olvidando la ética y la filosofía anarquistas, antiestatales y antipolíticas; y los conflictos, en el seno mismo del movimiento libertario, entre CNT, FAI y Juventudes Libertarias. Nos muestra así cómo, obligados por la fuerza de las circunstancias, enfrentados a la realidad de la guerra, los anarquistas se vieron obligados a renunciar momentáneamente a muchos de sus principios, en busca de una colaboración más estrecha con los demás grupos de tendencia antifascista que luchaban contra Franco; y cómo estas abdicaciones circunstanciales fueron poco o nada tenidas en cuenta, no sirviendo más que para acelerar la crisis que, ya antes de terminada la contienda, aquejaría al movimiento libertario español.

No escapa a Peirats, por último, la realidad compleja y confusa de nuestra Guerra civil, que deslinda en sus dos vertientes enfocándola, por un lado, como un episodio más de la lucha de clases; por otro, como una guerra política donde jugaban un papel muy importante los intereses de las potencias internacionales que, en cierto modo, utilizaron el terreno español como campo experimental y preparatorio de la contienda mundial que se avecinaba.

El libro de José Peirats contribuye a esclarecer no solo la historia de la Guerra civil española, sobre la que ya tanto y con tan variada fortuna se ha escrito, sino que nos plantea una lección basada en la práctica, sobre

²⁶ A quien esté interesado en este tema, le recomiendo el excelente estudio de Gaston LEVAL, *Las colectividades libertarias en España*, [Madrid], Editorial Ricardo Aguilera, Colección Anatema [1977].

Cultura y memoria “a la contra”

cómo se desarrolla, crece y luego se agosta un movimiento obrero; sobre cómo se hace y por qué se puede perder una revolución.

Tiempo de Historia 31, 1 de junio de 1977, pp. 118-119.

Libros

España, vista por un hombre honesto

La Historia es algo que la memoria y la imaginación de los hombres moldea a su capricho; no es una ciencia, sino un arte, como la poesía. Por eso, un poeta —y, por cierto, excelente— como Juan Gil-Albert hace en su libro *Drama Patrio*²⁷ un trabajo de historiador que muchos profesionales de esta rama del saber envidiarían. Es una visión de la España contemporánea, retratada por un hombre honesto; por un hombre que ha sufrido en su carne los acontecimientos más importantes de la España de este siglo: derrumbe incruento de la Monarquía, Guerra civil y postguerra, pasando por las vicisitudes del exilio, que a tantos afectó, y por las no menos dolorosas y graves vicisitudes del regreso a un país dominado por aquellos mismos que le forzaron a marcharse.

Queda fuera de toda duda el inmenso talento literario que tiene Juan Gil-Albert, talento que en muchas ocasiones bordea lo que llamamos “genialidad”: su buena escritura, su impecable decir, va aliado con una meridiana claridad de pensamiento, y con una visión del mundo certera y esclarecida. Junto a estas cualidades, presentes tanto en su importantísima obra poética como en su narrativa y en sus trabajos autobiográficos, hay que añadir otra, más importante aún, si cabe: una férrea honestidad, un sentido profundo de la dignidad y el respeto a sí mismo, que ya quedó claro en *Heraklés*²⁸, su ensayo literario sobre la homosexualidad. Aunque podamos no estar de acuerdo con las opiniones expresadas en aquel libro, aunque a veces nos parezca que su visión del problema homosexual es incompleta, nunca dejaremos, sin embargo, de

27 Juan GIL-ALBERT, *Drama Patrio*, Barcelona, Tusquets, 1977.

28 Juan GIL-ALBERT, *Heraklés*, [Madrid], Taller de Ediciones JB, 1975.

admirar a quien lo ha escrito: Gil-Albert tuvo la osadía de escribir sin recato de un tema que todavía resulta casi tabú entre nosotros, y además en los años cincuenta.

Algo parecido ocurre con *Drama Patrio*. Gil-Albert no se erige, en ningún momento, en intérprete objetivo o testigo imparcial de la historia; antes bien, explícitamente rechaza cualquier objetividad. Él mismo forma parte de la historia que cuenta, y sus juicios se basan no solamente en la experiencia y en el recuerdo, sino en categorías morales. Por lo tanto, podemos no estar de acuerdo —a mí mismo me ocurre— con su interpretación del “drama patrio”, que ha supuesto este último siglo español y sin embargo, sentir una enorme simpatía por alguien que, como Juan Gil-Albert, dice su sentir sin más ánimo que el de expresarlo, sin partidismo de ninguna clase, tratando de ser, simplemente, un hombre de opinión —así es como el mismo se califica—, que se quiere, ante todo, libre.

Libertad esta que podríamos calificar de engañosa, puesto que no hay libertad posible sin compromiso, no hay libertad si no es contra algo, y Gil-Albert rechaza todo compromiso precisamente. Engañosa, pero no cobarde opción, pues el hombre que la ha tomado es un hombre virtuoso, en el más profundo sentido de la palabra: su virtud tiene algo de clásico, de romano. Critica a su patria y a los hombres de su patria, pero jamás los rechaza y, por encima de todo, trata de comprender incluso a quienes fueron sus enemigos, se duele de lo que le ha tocado vivir, y se conduele con los demás, pero siempre de una manera noble, sin rencores ni odios. Su propia vuelta del exilio, en tiempos en los que aún podía temer la persecución o, por lo menos, el rechazo por parte de los vencedores de la Guerra civil, es un acto moral noble y valeroso: y su libro, escrito en el año 1964, cuando Franco celebraba sus bodas de plata con el Poder, es una prueba mas de su valentía.

Tiempo de Historia 34, 1 de septiembre de 1977, p. 123.

Libros

El estado como parásito

El historiador y periodista Gaston Leval, es —o al menos debería serlo— conocido por todos los lectores de nuestro país, por su labor de participación en la guerra y revolución españolas de 1936. Su libro *Las colectividades libertarias*²⁹, entre otros, da testimonio de los éxitos y fracasos del movimiento libertario en la zona agraria de España, y concretamente en Aragón. Durante toda su vida, hasta su muerte en fecha reciente³⁰, Leval fue un luchador infatigable, y un defensor por encima de todo de la idea anarquista, a cuya difusión contribuyó por todos los medios a su alcance. Estuvo comprometido en todas las luchas y reivindicaciones obreras de su tiempo: participó en los primeros y más difíciles tiempos de la CNT, y llegó incluso a asistir como delegado de esta central sindical al Congreso Constitutivo de la Internacional Roja, celebrado en Moscú en 1921; sus informes, junto con los de Ángel Pestaña, contribuyeron a la separación de la CNT de la III Internacional. Leval fue un hombre preocupado siempre por la cosa española, desde su llegada a este país en 1915 hasta su muerte.

*El Estado en la Historia*³¹ es un estudio crítico del papel y la evolución que ha sufrido la idea de Estado a través de los siglos, desde el poder personalista en las primeras sociedades matriarcales hasta el complicado aparato que nos oprime hoy en día. No se trata de un ensayo exhaustivo sobre el tema, ni de un despliegue de erudición como el que

29 Gaston LEVAL, *Las colectividades libertarias en España*, Madrid, Aguilera, Colección Anatema, 1977.

30 Ver, en el número 46 de *Tiempo de Historia* [1 de septiembre de 1978], la última entrevista con Gastón Leval, realizada por A. Albiñana y M. Arancibia.

31 Gaston LEVAL, *El Estado en la Historia*, [Madrid], Zero ZYX, 1978. Traducción de Juan Gómez Casas. Prólogo muy interesante de Florentino Iglesias.

podría haber llevado a cabo Max Nettlau; responde más bien a ese espíritu que ha animado a la mayor y mejor parte de los trabajos históricos y teóricos anarquistas: espíritu de información, de formación, destinado al consumo por parte de personas que no tienen mucho tiempo para leer y que desean conocer las bases y los fundamentos de la sociedad en la que se mueven y contra la que luchan.

Leval, como buen anarquista, parte de la contemplación del Estado como ente parasitario. Para él “el Estado es en el fondo siempre igual a sí mismo” y se basa en dos características “sin las cuales en lo sustancial no podría haber Estado: predominio de la guerra e imposición ruinosa de los impuestos”. Partiendo de este aparato teórico simplicísimo, nos va trazando el desarrollo de este ser opresivo: comienza —y esta es tal vez la parte más floja del libro, dada su escasa preparación como antropólogo— por una exposición de lo que es el poder personal en sociedades primitivas: atribución de funciones de liderazgo a personas caracterizadas por su saber o sus conocimientos técnicos o guerreros; pasa luego al feudalismo europeo, basado en la rapiña y en la fuerza. A partir de ahí, va haciendo un estudio de las formas cada vez más perfeccionadas, complicadas y astutas que va tomando esta institucionalización del robo y la rapiña, hasta llegar a la concepción del Estado como tal, considerado como “poder emanado de Dios”, o como conjunto de fuerzas que mantienen una cohesión social. En sus orígenes ve Leval la “voluntad de dominio” económico y sexual de un grupo en el poder sobre los demás. Descubre así la falacia de un “Estado necesario eternamente”, explicando los mecanismos que han hecho que sus formas sean distintas en distintas épocas y lugares.

No hay, como ya he dicho, profundidades filosóficas excesivas en este trabajo, ni tampoco ha realizado Leval una labor investigadora exhaustiva; en cierto modo, es una lástima. Pero, por otra parte, su libro gana así en eficacia instructiva. Para quien quiera profundizar en el tema, ahí hay trabajos como *¿Qué es el Estado?*³² de Agustín García Calvo, que puede servir de interesante complemento —y a veces incluso de punto antitético— a la obra de Leval.

Tiempo de Historia 52, 1 de marzo de 1979, p. 103.

32 Agustín GARCÍA-CALVO, *¿Qué es el Estado?*, [Barcelona], La Gaya Ciencia, [1975].

Memorias del cine español: un retrato

A lo largo de varias semanas —demasiado pocas, desgraciadamente— Televisión Española nos ha obsequiado con una serie poco habitual en su programación, tanto por su calidad como por el espíritu crítico que la animaba; *Memorias del cine español*, escrita y dirigida por Diego Galán, recoge una historia muy concreta, la de nuestro cine, y muestra al tiempo su rostro y el de la sociedad que lo ha hecho posible. Y lo hace sin tratar de idealizar lo que retrata, pero tampoco con mala idea, ni con rabia, ni con resentimiento.

Diego Galán —crítico de cine dotado de bastante objetividad y agudeza de juicio, como demuestra todas las semanas en el semanario *Triunfo*— ha hecho un trabajo claro y honesto, donde, sin dejar de lado la dureza cuando era necesaria —y esto ha sido muchas veces a lo largo de la historia de un cine que llega en ocasiones a darnos hasta vergüenza ajena—, ha tratado su tema con la ternura propia del auténtico aficionado. Ha revivido, y nos ha hecho revivir a sus espectadores, los momentos más gloriosos y los más vergonzosos de nuestra historia cinematográfica, tocando con ello nuestras más soterradas vivencias. Y es que el cine, para Galán, no es solamente un templo de cultura y saber, donde se diferencia lo “bueno” de lo “malo” de acuerdo con unas leyes estéticas inmutables: es también Palacio de las Pipas, refugio de tardes infantiles, lugar donde — en la fría postguerra— se iba a pasar una tarde caliente y a olvidar el hambre. El cine es una aventura, la primera que hemos vivido.

Memorias del cine español, no está planteada como una serie histórica, aunque sea reflejo de una historia. El estudio de Diego Galán sobre el cine español es más bien sociológico: engloba sus distintos programas por temas, más que por épocas, y a través de esos temas y de su tratamiento nos ha ido mostrando el cambio en la sensibilidad

cinematográfica de nuestro país, a través de los cuarenta difíciles años de la Dictadura de Franco. Hemos visto desfilar por la pequeña pantalla fantasmas revividos, como el de Agustina de Aragón y Juana la Loca, en el programa dedicado al *Cine histórico* —a mi entender, uno de los mejores—: deformaciones de la verdad histórica y humana muy de acuerdo con los postulados mentirosos de una época triunfalista en la que el cine se hacía con espíritu de propaganda y de servicio; hemos escuchado los gorgoritos de las folklóricas, desde la incomparable Imperio Argentina hasta sus más deleznable subproductos; hemos revivido los momentos donde aquí se hacía un cine de “alta comedia” mientras el problema cotidiano consistía en la elección de un menú oscilante entre el boniato y la sardina; hemos vuelto a contemplar el no muy lejano cine “erótico”, protagonizado por López Vázquez o Alfredo Landa, eternos y risibles machos hispánicos obnubilados por el sexo, dispuestos siempre a verter su semen como si de una materia fecal se tratase, y sin conseguirlo, los pobres, casi nunca, verdaderos Carpantas del hambre sexual; hemos contemplado las vicisitudes de una supuesta “juventud” que se nos presentaba frívola hasta la estupidez en productos como *Siempre es domingo*, o estúpida hasta la frivolidad en los rostros de Manolo y Ramón, el inefable *Dúo Dinámico*. El rostro resultante que nos ha mostrado Diego Galán resulta bastante esperpéntico, pero no es desde luego culpa suya; él ha tratado al cine español con amor, con cariño; ha tratado de paliar lo grotesco de algunas imágenes y de algunos temas, dando pie a sus realizadores —en entrevistas casi siempre reveladoras—, a sus productores, a sus críticos, de que justificasen su quehacer. Y ante nosotros han desfilado rostros de actores injustamente olvidados, de cineastas de aspecto suficiente y poco sentido de la autocrítica, de personajes inteligentes algunos, zorrunos la mayoría, entrañables los demás. El resultado es aún más esperpéntico, más goyesco. Nadie, de los directamente involucrados en la historia de nuestro cine, ha sabido explicar de manera suficiente por qué ese cine era tan feo. Imperativos de una época, parece ser.

En sus *Memorias del cine español*, Diego Galán ha mostrado sus fantasmas de celuloide —los nuestros—, exorcizándolos. Ha llevado a cabo incluso una labor de realización personal, mostrando el desnudo y feo rostro de una época grotesca, caricatura de sí misma, que nos metieron

Eduardo Haro Ibars

por los ojos. Sirva esta serie televisiva de ejemplo y de lección para nuevos creadores y espectadores de cine en nuestro país que pueden, dentro de cuarenta años, encontrarse en una nueva picota tan inocentemente despiadada como ésta.

Tiempo de Historia 46, 1 de septiembre de 1978, pp. 122-123.

Libros

El cine de la revolución soviética

La cinematografía soviética llegó a ser una de las más importantes del mundo; directores como Eisenstein o Dziga Vertov se cuentan hoy entre los auténticos creadores del cine. Fue un cine de difíciles comienzos que alcanzó, sin embargo, un rápido desarrollo y una precoz madurez, amparado por una Revolución consciente del valor de aquel entonces nuevo medio de difusión. No era, sin embargo, fácil el desarrollo de un arte que necesita del apoyo de una industria poderosa, en un país recién salido de una guerra y de una revolución, y que luchaba con todo su empeño contra el hambre y la miseria. En su interesante introducción al libro *El cine soviético visto por sus creadores*³³, Miguel Porter Moix habla de la pobreza de medios alucinante con la que se debatían los primeros realizadores soviéticos: “Los films sin película de Kulechov, la nieve infiltrándose en el taller donde trabaja Golovnia, el cámara capaz de filmar con agua helada hasta la rodilla, los de la FEKS llevando sus bártulos en carretilla de mano...” Esta escuela de pobreza, de dificultades, sirvió para desarrollar al máximo el ingenio creador de actores y realizadores.

Por otra parte, la necesidad de llevar a la pantalla un pensamiento coherente con la Revolución de Octubre y con las ideas leninistas sobre el cine hicieron necesario el desarrollo de un importante aparato teórico; si puede decirse que el cine fue creado como industria en Francia y en los Estados Unidos, fue en la Unión Soviética donde adquirió calidad artística, donde se convirtió en medio de expresión de un pensamiento

33 *El cine soviético visto por sus creadores*, de Luda y Jean SCHNITZER y Marcel MARTIN. Prólogo a la edición castellana de Miguel Poder Moix, Traducción de Loly Morán y Juan Antonio Pérez Millán. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1975.

sólidamente articulado. Estilísticamente, el primer cine soviético trató de amalgamar varias corrientes aún entonces en formación, desde los logros del expresionismo alemán hasta las teorías de los futuristas, hasta llegar a las teorías de la cámara-ojo de Dziga Vertov, que darían pie a ciertas experiencias del *cinema-verité* francés. Sin embargo, y bajo esta aparente confusión estilística —que no era sino riqueza— hay, como ya he dicho, una sólida armazón teórica, que dotó de coherencia a la expresión cinematográfica de un país tan múltiple y variado como es la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

El cine soviético visto por sus creadores es una interesante recopilación —llevada a cabo por Luda y Jean Schnitzer, con la colaboración de Marcel Martin— de textos de aquellos hombres —actores, directores o teóricos del cine— que vivieron el hecho fílmico en los momentos difíciles y excitantes de los primeros años de la Revolución. No se trata de un libro para cinéfilos, sino de un documento humano, vivo, que interesa a todos aquellos que quieran comprender cómo fueron los primeros tiempos de una Revolución que cambió la faz del mundo, y las repercusiones que tuvo esta Revolución en el arte y en las mismas gentes del país donde sucedió.

Los autores de este documento colectivo —Alexandrov, Dovjenko, Eisenstein, Gabrilovitch, Golovnia, Guerassimov, Kozintzev, Kulechov, Pudovkin, Romm, Vertov y Yutkevitch— son todos hombres que empezaron a ejercer su labor cinematográfica durante la Revolución. Sus textos no son —o en muy pequeña medida— ni exposiciones teóricas ni panfletos revolucionarios; se trata de páginas vivas, repletas de anécdotas, que tratan tanto de un momento determinado de un país y de un arte, —ambos en período de formación entonces— como de las propias vicisitudes personales de los narradores. Al mismo tiempo, sin embargo, se transparentan las teorías en las que se basó este primer cine, puesto al servicio de la revolución, y que fue ante todo un arte de combate. Se trata, en fin, de un documento capaz de iluminar un momento clave de la historia contemporánea con mayor eficacia que muchos libros de texto.

Tiempo de Historia 12, 1 de noviembre de 1975, pp. 124-125.

Libros

El corrido popular mexicano

Anterior a la narrativa en prosa está, en los inicios de toda literatura, la poesía de expresión popular. Ejemplo de esta protopoesía popular lo tenemos recogido en el romancero castellano. Los romances aparecen en un momento grave de crisis histórica —luchas contra el moro, peleas entre nobles y reyes—, de formación de un pueblo e incluso de un lenguaje, del castellano; de todo ello dan fe los romances. En torno a ellos se fija el castellano, asimilando elementos de otras culturas. Pero no son los romances una forma de expresión particular a Castilla ni siquiera a la Península ibérica. Paralelo a él —aunque no coetáneo, pues es muy posterior— y heredero de muchas de sus peculiaridades está el corrido popular mexicano, al que Álvaro Custodio dedica ahora un estudio excelente³⁴.

El libro de Custodio no se limita a ser un estudio erudito y literario de una presión poética y musical, sino que la sitúa en su momento histórico, y sirve incluso de eficaz ayuda para comprender los procesos revolucionarios que han dado a México su singular carácter, y que recogen los corridos. Empieza Custodio su labor presentando la relación entre romances y corridos —llevados los primeros, como muchas otras cosas buenas y malas, en el equipaje de los conquistadores españoles de América— y reconstruye las primeras expresiones de la poesía mexicana, emparentada inevitablemente a la castellana entonces. Se centra luego en las formas del corrido, en las peculiaridades que le hacen diferente del romance: aunque derivado de este, tanto su temática y su estructura —mucho más libre esta última, menos rigurosa— le dotan de una

34 Álvaro CUSTODIO, *El corrido popular mexicano*, Gijón, Júcar, 1976.

personalidad sensiblemente propia. El corrido propiamente dicho se inicia, después de haberse ido forjando lentamente, en el siglo dieciocho —dos después de la conquista de México— y adquiere madurez durante el periodo revolucionario que comienza en 1910, precisamente cuando México empieza a configurarse como entidad nacional definida.

Considerando que es inevitable en el estudio de cualquier tipo de expresión cultural, ya sea o no sea esta popular, analizar las causas históricas, sociales y políticas que le han dado lugar, Custodio emprende una narración sucinta, pero en ningún modo superficial, de la Revolución mexicana, desde la revuelta popular contra Porfirio Díaz y sus tecnócratas en adelante. Los personajes de muchos de los corridos populares suelen ser asimismo personajes de este periodo revolucionario; por ello, hace también Custodio aproximaciones biográficas a estas figuras históricas: los hacendados Carranza y Madero, los guerrilleros Zapata y Pancho Villa y los guerreros de este último, los famosos “Dorados”.

Al ser el corrido mexicano una forma tan rica de expresión, puede decirse que no hay tema que haya dejado por tocar. Los autores e intérpretes de los corridos no se han limitado a cantar las vicisitudes de la revolución, sino que han hablado de todo aquello que puede impresionar a quienes cantan y a quienes los escuchan, parte del mismo pueblo mexicano: sucesos, duelos, amores felices o infelices, etc. Custodio desdeña las clasificaciones estilísticas, y clasifica los corridos por temas “de caballos”, “de la revolución”, “machistas”, etc., con lo que aclara bastante el panorama. Concluye su trabajo presentando al más moderno recolector de los corridos populares, Ignacio López Tarso, y comparándole con otros intérpretes de esta forma de poesía-canción. Luego presenta una antología de textos, preparada por él mismo, donde recoge más de cincuenta canciones ordenadas por orden temático.

El trabajo de Álvaro Custodio no es una obra frívola y “folklórica”, más que folklorista. Sirve de introducción excelente para un estudio del México moderno, de su historia como nación y de la psicología de su pueblo. El corrido, enfocado desde el punto de vista del ensayista, es un documento reciente y de primera mano que puede también ayudar a comprender la génesis de la cultura y de la poesía popular, y sus peculiares transformaciones. Podemos observar a través de él como se gesta un lenguaje propio, y como este mismo lenguaje —retomado por la

Cultura y memoria “a la contra”

industria de la canción y del cine, utilizado para un consumo masivo desvirtuado— va perdiendo en calidad y en interés, al desaparecer las causas que le han dado nacimiento.

Tiempo de Historia 26, 1 de enero de 1977, p. 129.

Unas palabras para José María Moreno Galván

La crítica de arte —sea cual sea el método que para ella se siga, y la situación en que se desarrolle su ejercicio— es, en sí, un arte difícil e ingrato: significa ser un poco testigo de nuestro tiempo, de una parte muy importante de él, al tiempo que se tiene la mirada puesta en la tradición, en la historia. Porque es difícil que alguien, no siendo un snob, aprecie con sinceridad la pintura de Andy Warhol, por ejemplo, si desconoce o no da importancia a la obra de Goya o de Dalí, otros ejemplos.

José María Moreno Galván, compañero de *Tiempo de Historia* desde los comienzos de la revista, y colaborador en otros cientos de publicaciones, supo ejercer su trabajo teniendo muy en cuenta estas dos cosas: a la vez, fiel a su tiempo y a la inmensa problemática —tanto la política, como la social, cultural y artística— de la que fue testigo comprometido; y dotado de una auténtica sensibilidad para lo pretérito, para lo tradicional. El mismo dijo en alguna ocasión que él, que ellos, los buscadores de lo nuevo, eran los verdaderos tradicionalistas —en contraposición a aquellos carroñeros que se refugian en una “tradicción” falsa, y en un amor excluyente a sus cadáveres—; y tenía toda la razón. Su obra, amplia, en el terreno del arte y de su análisis, se basó precisamente en este doble compromiso, con su tiempo y con el Tiempo.

Moreno Galván no fue solamente un crítico inteligente, un catador de arte, aunque solo esto hubiera bastado para respetarle. Fue más: un descubridor, un orientador; es posible que, sin su labor, la importante pintura española de hoy no hubiera seguido los mismos caminos.

Muchas veces, las charlas informales y los artículos escritos de prisa, para cubrir un espacio necesario, son tan influyentes y significativos,

determinan lo que ocurre, mucho más que los tratados profundos y las frases sentenciosas de *los maestros*.

Su labor fue difícil, conflictiva a veces. La mayor parte de ella, la más significativa tal vez, se desarrolló en los tiempos del franquismo, en un régimen hostil a todo tipo de arte, de cultura y sobre todo de novedad. Sus claros análisis, su visión perceptiva de lo que ocurre, no podían estar bien vistos en un país donde la claridad y la actualidad eran los primeros enemigos por eliminar, donde el oscurantismo y la cerrazón eran palabra de ley. Si añadimos a eso su compromiso político, digno de un hombre tan generoso y abierto como él, en la lucha antifranquista, podemos comprender lo complicado de su vida, no solo de su trabajo, e, incluso, algunas de las probables causas de su muerte tan prematura. Fue un hombre que luchó mucho; que puso, como quien dice, toda la carne en el asador.

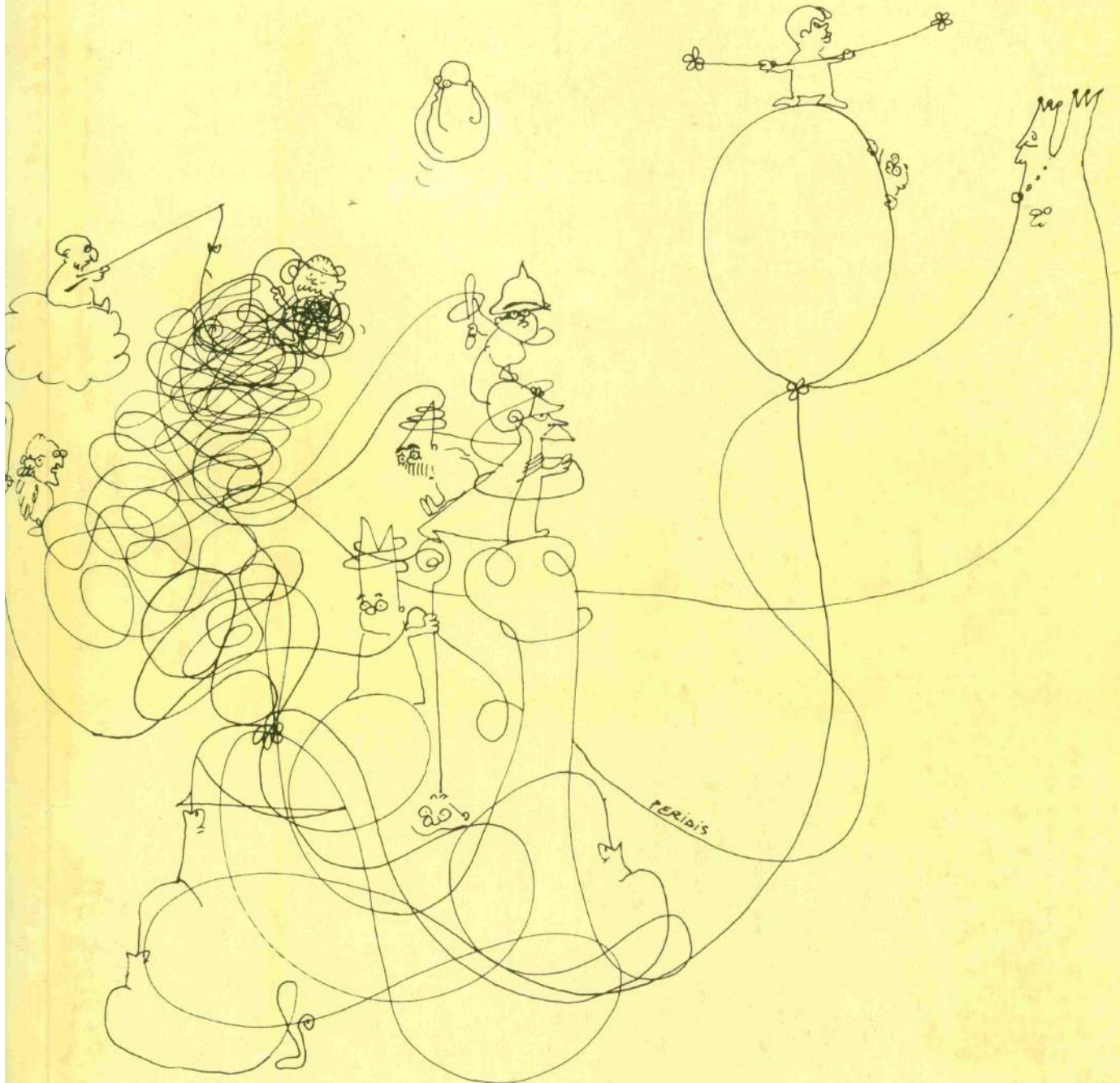
Compromiso político, compromiso estético: búsqueda de la comprensión de un presente, para su posterior transformación, basada en el conocimiento y en el aprecio de un pasado, y en busca siempre del futuro. José María Moreno Galván ha entrado ya en la Historia; ha entrado en ella por su obra, y también por su humanidad, que supo entregar siempre al servicio de las causas —repito, estéticas o sociales— que creyó, más que justas, acertadas. El arte, la cultura y, desde luego, sus amigos, se han encontrado, al faltar él, con un vacío que es imposible llenar solo con unas palabras de adiós.

Tiempo de Historia 78, 1 de mayo de 1981, p. 33.

TIEMPO de HISTORIA

ESPECIAL

AÑO VI
NUM. 72
250 PTAS.



Balance de 5 años

EL POSTFRANQUISMO

EXPERIENCIAS Y SUBJETIVIDADES

**Producción de Eduardo Haro Ibars en la sección “Cultura a la
contra” de la revista *Triunfo* (1978-1980)**

*If the doors of perception were cleansed every thing would appear to
man as it is, Infinite.*

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*

La Jirafilla

TOGATA Y FUGA
DE JUAN DE LA CIERVA

JNR POR EL SACRIFICIO HACIA LA PAZ

LA CAMPAÑA DEL MIEDO



El caso Lerdo de Tejada

EL JUEZ Y LA HUIDA DEL MERCENARIO

A VUELTAS CON LA CONTRACULTURA

Cultura a la contra

LOS TEBEOS

Nos asaltan con sus portadas multicolores desde todos los quioscos: Mortadelo y Filemón, en zarabanda de imposibles disfraces, o los superhéroes cuya poderosa musculatura se desvela bajo las mallas de lamé de oro, fundámbulos del bien al estilo americano. La industria del tebeo —hay quien prefiere llamarlo "comic"— en España es fructífera: no se lee, o se lee poco y de manera apresurada; por eso es mejor recorrer rápidamente estos libros de imágenes, estas historietas dotadas a veces de un humor punzante y feroz, como muchas de las publicadas en "Pulgarcito" y el "DDT", que fueron durante una época la única manera de ejercer una crítica en ocasiones corrosiva de la vida cotidiana. ¿Quién no recuerda las miserias de Carpanta, las dificultades de Don Pío y Doña Benita para llegar a fin de mes, los apuros del eterno y parado y comilón Gordito Relleno? Son toda una España miserable y triste, capaz siempre, sin embargo, de reírse de su propia miseria.

Más modernos son los tebeos de la "Marvel"—Spiderman, El Capitán América, etcétera— o de la "D. C."—Supermán, Batman y Robin, linterna Verde...—, potentes empresas norteamericanas que nos venden superhéroes, seres justicieros, implacables, duros y aquejados de una curiosa enfermedad de la mente, de una rara escisión de la personalidad que les hace ser tímidos, apocados y dolientes en su vida privada—algunos, como el Poderoso Thor, todo un dios, es en su vida privada y secreta un hombre disminuido, cojo—. Encarnan los sueños del hombre medio, tiranizado por todo un sistema social, que sueña en rebelarse contra él por las noches, convertido en magnífico payaso justiciero.

Tenemos también los tebeos "underground", de más reciente aparición en nuestros quioscos: tebeos vendidos en álbumes lujosos, donde verdaderos amantes de la historieta, como Nazario —que acaba de soltarse su rizada melena con San Reprimonio y las Pirañas, una historia real como la vida misma—, Ceesepe, Morera, etcétera, nos cuentan con imágenes durísimas —las imágenes siempre son más duras que las palabras— la angustia, la confusión, el miedo y la represión de nuestra perra vida cotidiana. Y consiguen además hacerlo con cachondeo, con gracia, como para que no nos duela tanto. Estos chicos "under" lo son tan sólo porque no han encontrado medios adecuados donde exhibirse en la superficie, y tienen que refugiarse en las catacumbas, pero no hay en ellos ninguna pesada filosofía contraculturalista a la americana, no hacen ningún alarde de "hippismo" anticuado. Dejando aparte las normales influencias que en su dibujo tienen señores como Crumb y otros por el estilo, son más españoles que Peñarroya; es más, podría decirse que continúan precisamente, mejorándola y haciéndola más corrosiva, la línea de nuestros tebeos de siempre: las locas con bigotes de Nazario, o los dulces navajeros de Ceesepe, son los equivalentes modernos de Carpanta, de Zipi y Zape: niños terribles, inexorablemente castigados, hambrientos de sexo y sumidos en un entorno social incomprensible, rarísimo, como es el nuestro.

En España se lee mucho tebeo; es más barato que el libro y alimenta más. Y así, por los ojos, de viñetita en viñetita, se nos va enseñando el mundo. No debemos tener de ellos una visión nostálgica, no son precisamente cosas de la infancia que permanecen: son reflejos de la vida diaria, duros tras su aparente ternura, espejos disfrazados de fantasa. Son la realidad, esa realidad despiadada, que nos asalta, multicolor y diversa, y se nos mete por todas partes. Son casi tan dolorosos y dicen verdades tan poco agradables como los periódicos. Y encima, son bonitos. ■ EDUARDO HARO IBARS.

en una miríada de centros... incluso esa facultad para encontrar muchos, o más de uno, protagonistas, en el asunto que trata de narrar... Porque, sí, lo suyo es "narrar", más que definir, como una publicación gráfica. En fin, que no veo a lo suyo como determinado por la pintura, o por el pictoricismo... Lo cual está muy bien. Durero, el gran pintor, a mí me suena más a gráfico que a pintor propiamente dicho. Y ya sabéis que a Miguel Ángel lo que le molestaba de los flamencos, que por entonces llegaban algunas veces a la Italia renacentista, era precisamente esa capacidad de compartimentación del centro pictórico de cada obra... Pero eso era una característica, pero no un defecto, aunque la tal característica no fuese compartida por la sensibilidad de Miguel Ángel.

Yo, de todas formas, como no he visto la pintura de Bartolí, no puedo opinar de ella. Le he colocado ya el calificativo de "gráfico"—inevitablemente gráfico— sin haberla visto, y a lo mejor me llevaba una sorpresa. Pero no creo.

Yo, con los datos que conozco, opino que las cosas son así. Estoy dispuesto a rectificar cuando tenga elementos para ello. Pero yo opino que no será necesario rectificar. Bartolí será un pintor, e incluso creo que será un magnífico pintor. Pero será un pintor para el que la dimensión gráfica es decisiva y fundamental. Durero, digo, también era así. Y eso no le impedia ser un magnífico pintor. ■ JOSE M.º MORENO GALVAN.

La "puta del arte"

José Renáu habló el día 25 en uno de los salones del Centro Cultural de la Villa de Madrid. Presentaba una exposición sobre carteles de la República, la guerra y la revolución española. Los carteles reúnen las condiciones de eficacia e impacto que eran necesarios en aquel momento, y además resultan una muestra muy importante de las tendencias del arte gráfico de entonces; los hallazgos del surrealismo y las herencias de Dadá y del futurismo ruso, encontraron su sentido en estos carteles, verdaderos gritos espontáneos de un pueblo en armas, en lucha por su libertad. Y también en el campo contrario: pues también en esta exposición están presentes carteles de la CEDA y de otros grupos derechistas; tal vez los haya contemplado con una cierta visión partidista, pero el caso es que estos últimos parecen peo-



José Renáu.

res, más feos, y están dotados de siniestras implicaciones que acaban con el posible interés que pudieran tener.

La conferencia, seguida de un coloquio —por desgracia demasiado corto— de Renáu, fue muy interesante. Renáu, de palabra difícil, marcado por un fuerte acento catalán y por una cierta tartamudez, onserva, sin embargo, una enorme vitalidad a sus setenta y tantos años; es capaz de hablar con inteligencia y agudeza, de hacer reír con sus dichos. Y de dar una definición de lo que es el "arte" muy interesante, viniendo sobre todo de un hombre de su edad. Para Renáu, el arte contemporáneo está sobre todo en la calle: en los carteles, en los anuncios de neón, en las revistas gráficas; toda una serie de mensajes visuales, en fin, que nos agreden y que penetran en nuestra vida diaria, transformándola. No tuvo tiempo de exponer hasta el límite sus teorías, condicionado como estaba por las imposiciones de horario de la sala. Sin embargo, trazó con bastante acierto las líneas maestras de la evolución del cartel, haciendo hincapié, sobre todo, en las condiciones materiales en las que éste se desarrolla. Para Renáu, el cartel es "la puta del arte": está en las calles, no en los salones, y su función es más comercial que estética. Habló de la importancia que tuvo en su evolución la revolución rusa: entonces privaba el "modern style", las volutas y curvas de Alphonse Mucha. La escasez de medios con que se encontraban los grafistas rusos —falta de tinta, de papel e incluso de tiempo— les hicieron resolver el problema gráfico de otra manera, utilizando los materiales a su alcance y planteándose antes que nada la eficacia en la difusión de un mensaje revolucionario. El futurismo —efectista y rápido— se impuso por el camino de la Revolución.

Algo parecido ocurrió durante la revolución española del 36. La urgencia del momento y la necesidad de difun-

Los tebeos

Nos asaltan con sus portadas multicolores desde todos los quioscos: *Mortadelo y Filemón*, en zarabanda de imposibles disfraces, o los superhéroes cuya poderosa musculatura se desvela bajo las mallas de lamé de oro, funámbulos del bien al estilo americano. La industria del tebeo — hay quien prefiere llamarlo *cómic*— en España es fructífera: no se lee, o se lee poco y de manera apresurada; por eso es mejor recorrer rápidamente estos libros de imágenes, estas historietas dotadas a veces de un humor punzante y feroz, como muchas de las publicadas en *Pulgarcito* y el *DDT*, que fueron durante una época la única manera de ejercer una crítica en ocasiones corrosiva de la vida cotidiana. ¿Quién no recuerda las miserias de Carpanta, las dificultades de Don Pío y Doña Benita para llegar a fin de mes, los apuros del eterno y parado y comilón Gordito Relleno? Son toda una España miserable y triste, capaz siempre, sin embargo, de reírse de su propia miseria.

Más modernos son los tebeos de la Marvel —*Spiderman*, *El Capitán América*, etc.— o de la D.C. [comics] —*Supermán*, *Batman y Robin*, *Linterna Verde...*—, potentes empresas norteamericanas que nos venden super-héroes, seres justicieros, implacables, duros y aquejados de una curiosa enfermedad de la mente, de una rara escisión de la personalidad que les hace ser tímidos, apocados y dolientes en su vida privada —algunos, como *El Poderoso Thor*, todo un dios, es en su vida privada y secreta un hombre disminuido, cojo—. Encarnan los sueños del hombre medio, tiranizado por todo un sistema social, que sueña en rebelarse contra él por las noches, convertido en magnífico payaso justiciero.

Tenemos también los tebeos *underground*, de más reciente aparición en nuestros quioscos: tebeos vendidos en álbumes lujosos, donde

verdaderos amantes de la historieta, como Misario —que acaba de soltarse su rizada melena con *San Reprimonio y las Pirañas*, una historia real como la vida misma—, Ceesepe, Morera, etc., nos cuentan con imágenes durísimas —las imágenes siempre son más duras que las palabras— la angustia, la confusión, el miedo y la represión de nuestra perra vida cotidiana. Y consiguen además hacerlo con cachondeo, con gracia, como para que no nos duela tanto. Estos chicos “*under*” lo son tan sólo porque no han encontrado medios adecuados donde exhibirse en la superficie, y tienen que refugiarse en las catacumbas, pero no hay en ellos ninguna pesada filosofía contraculturalista a la americana, no hacen ningún alarde de *hippismo* anticuado. Dejando aparte las normales influencias que en su dibujo tienen señores como Crumb y otros por el estilo, son más españoles que Peñarroya; es más, podría decirse que continúan precisamente, mejorándola y haciéndola más corrosiva, la línea de nuestros tebeos de siempre: las locas con bigotes de Misario, o los dulces navajeros de Ceesepe, son los equivalentes modernos de *Carpanta*, de *Zipi y Zape*: niños terribles, inexorablemente castigados, hambrientos de sexo y sumidos en un entorno social incomprensible, rarísimo, como es el nuestro.

En España se lee mucho tebeo, es más barato que el libro y alimenta más. Y así, por los ojos, de viñeta en viñeta, se nos va enseñando el mundo. No debemos tener de ellos una visión nostálgica, no son precisamente cosas de la infancia que permanecen: son reflejos de la vida diaria, duros tras su aparente ternura, espejos disfrazados de fantasía. Son la realidad, esa realidad despiadada, que nos asalta, multicolor y diversa, y se nos mete por todas partes. Son casi tan dolorosos y dicen verdades tan poco agradables como los periódicos. Y encima, son bonitos.

Triunfo 823, “Cultura a la contra”, 5 de noviembre de 1978, p. 62.

La sonrisa vertical

El sexo —su imagen, más bien— florece desde hace un par de años por los rincones y esquinas del país. Preferiblemente es femenino, aunque también lo haya masculino y neutro en dosis más pequeñas. Como representación, palabra callada o murmullo soez, golpea desde los carteles de cine y desde los alegres quioscos de esta última etapa del franquismo en arrebatos de piernas y nalgas mórbidas. Pero no por ello pierde su misterio, su prestigio de cosa oculta y de supersticioso tabú. Al contrario: parece que se hubiese colocado aún más velos, que esa misma superficialidad invasora no fuese más que otra máscara, otro recato bueno para ocultarnos las delicias verdaderas del cuerpo. Es un sexo deseado, rizado, plano y hasta chato. No se muestra, por ejemplo, nunca un pene en erección, y el acto sexual queda convertido a menudo —en su representación gráfica— en una mímica extraña por la que nunca podemos sentirnos concernidos.

Hasta ahora he hablado, claro está, de la representación comercial — algunos prefieren llamarla pornografía, que es lo mismo— del erotismo: de las múltiples revistas eróticas en papel couché —traducción: papel acostado—, de las infinitas secuelas cinematográficas de *Emmanuelle*, de las ficciones teatrales donde todos los actores aparecen desnudos y fingen orgías falsísimas... También se da otra representación del sexo más salvaje, que por lo tanto suele ser más reprimida por los dioses grises policiales: en los tebeos “*underground*”, de producción y venta piratesca, donde es tratado con un desenfado a veces rayando en la desesperación, como por antítesis, o en la literatura “de calidad”. Así, en la colección *La sonrisa vertical*, que dirige Berlanga para Tusquets; en ella, Eros es tratado de otra forma, se civiliza su desnudez. Ahí se nos exponen las once mil vergas de Apollinaire, nuestro santo patrono, o las memorias de cantantes alemanas

precisas en su relación de coitos, o los diálogos filosóficos de un Alfred de Musset que se ha dejado en el guardarropa el catolicismo militante. La coartada intelectual desvela un erotismo mucho más excitante que la imaginería de pacotillas. Se reedita a marchas forzadas al divino marqués, devolviéndonos el contacto con su maléfico discurso, y se nos permite incluso ver parte de la obra última de Pasolini, donde los cuerpos se relacionan entre sí y con su entorno de una forma libre y sin complejos. Lo malo es que a todo ello lo llaman “cultura”, lo llaman “arte”: le ponen otro veto, un corsé nebuloso que aprisiona al cuerpo. De seguir así, el sexo será solamente pasto para filósofos franceses.

A pesar de esta aparente floración, el sexo sigue siendo oficialmente reprimido: se cita judicialmente al editor de *San Reprimonio y las Pirañas*, el tebeo de Nazario, por escándalo; en Madrid cierran un “sex shop”, pretextando no sé qué ausencia de permisos gubernativos; *Saló* es secuestrada y prohibida en todo el territorio nacional por una censura que creíamos ya inexistente, y *El imperio de los sentidos*, de Oshima, queda retenida en espera de que existan cines-ghetto —suponemos que con un kapo a la puerta— aptos para su representación. *El sexo* —el cuerpo y sus gestos precisos— sigue dando miedo, se le reconoce todavía su potencial subversivo y se le oculta en parte.

Sexo oculto, sexo culto, sexo inculto, cabalgan de nuevo. Y sigue existiendo otra forma de expresión sexual espectacular y viva: la que se expresa en las pintadas y en las coplillas populares. De la primera, podemos encontrar una buena antología en cualquier pared de servicio de caballeros. De la segunda, nos dan cuenta Amelia Díe y Jos Martín en una *Antología popular obscena* que, prologada por Caballero Bonald, nos brinda Ediciones de la Torre. Es expresión del deseo de un pueblo largamente reprimido y que —con la ayuda del alcohol, o en la soledad de un retrete— dice la palabra impronunciable, hace el gesto tan largo tiempo querido: pintar una palabra, inventar un cuerpo.

Triunfo 825, “Cultura a la contra”, 18 de noviembre de 1978, p. 62.

¡Hola, monstruo verde!

Se dice, o se decía, que la ciencia-ficción no es algo serio, que no es literatura. Se dice, o se decía, que en España es un género que no gusta, que los españoles somos realistas —o berzotas, como la famosa generación— y que no queremos saber nada de fantasías o especulaciones. Se dicen, se decían y se dirán muchas tonterías. La ciencia-ficción —yo prefiero llamarla ficción especulativa; es más bonito y como más francés— ha sido aplastada y oscurecida por la dictadura: el poder aborrece la especulación, y el poder absoluto rechaza la especulación absoluta. Ahora, ya liberados del monstruo que nos atenazaba —liberados, en parte, por lo menos—, los amantes de la ciencia-ficción nos soltamos la melena; los monstruos verdes salen de sus armarios y nos cuentan sus historias de lejanas galaxias o de muy próximos espacios interiores. No son terroríficos, no son espantosos: son más bien simpáticos, y nos devuelven el placer de la lectura y de la invención. Hacen, en fin, literatura.

Y no sólo es esto: resulta de pronto que los españoles hacemos muy bien ciencia-ficción. Prueba de ello, la última convención europea de ciencia-ficción, que acaba de celebrar su cuarta edición en Bruselas. En ella, tres premios internacionales han sido concedidos a España: al mejor fanzine —término técnico que designa a las revistas no profesionales— para *Zikkurath*; a la mejor iniciativa dentro del campo fantástico, a Jacinto Molina —el inefable Paul Naschy, hombre lobo de caperucitas azules— y a la mejor obra de teatro a *Sodomáquina*, de Carlo Frabetti. Son premios inesperados y maravillosos, que muestran un mundo de invenciones desconocido entre nosotros.

Zikkurath es una revista maravillosa: obra del trabajo personal de un hombre plenamente lanzado a ello, Fernando P. Fuenteamor, que dedica su escaso tiempo libre y el poco dinero que gana a poner en pie una revista literaria —literaria sin adjetivos, aunque se llame de ficción especulativa— de las más interesantes de este país. Fuenteamor, a pesar de lo que digan sus detractores, no se alimenta de rayos catódicos ni bebe agua pesada: más bien tiene problemas con la línea, y enfunda su cuerpo, en invierno, en un grueso jersey azul que ni siquiera es cobalto. No es un mutante; ninguno de los amantes de la ficción especulativa lo somos, aunque —dado el triste estado de la raza humana— algunos lo deseamos. Es, simplemente, un amante de la literatura que, desde su tiendecita del barrio de Begoña, pone en pie un sueño, sublima una ilusión.

No voy a hablar de Paul Naschy, ese simpático loup-garou; solo diré de él que, a pesar del juicio que nos merezcan sus películas, ha llevado a cabo su máxima ilusión: hacer de Drácula, de momia, de hombre lobo y de gran inquisidor, dando cuerpo a nuestros amores más secretos. Ni tampoco de Carlos Frabetti, a quien todos conocemos en su doble faceta de impulsor de la ficción especulativa y practicante de oscuros pensamientos orientales, que él transmuta en clarísimas formas de quehacer materialista y cotidiano. Ni hablaré tampoco de *Nueva Dimensión*, una de las mejores publicaciones del género en Europa y que al parecer —sería una pena— va a morir de inanición un día de estos. Sólo quiero hablar de los monstruos: de esos seres tentaculares que están entre nosotros, y a los que —gracias, precisamente, a la ficción especulativa— vamos empezando a perder miedo. Ya muere la xenofobia espacial, ya el Endriago del *Amadís de Gaula* puede entrar en un pub a tomarse un cubata sin que nadie grite ni se espante. Ya la imaginación no es sólo semillero de terrores, y los sueños de la razón no producen monstruos, sino agradables personajes tal vez un poco raros, pero nunca ajenos. Personales, entrañables, a quienes se puede ligar con un sencillo: “Hola, monstruo verde, ¿qué haces tú en este bar?”.

Triunfo 827, “Cultura a la contra”, 2 de diciembre de 1978, p. 72.

El desmadre como ritual

El *rock* es un fenómeno de masas que, desde hace ya treinta años, preocupa a sociólogos, psicólogos, sacerdotes y otros adultos responsables —¿de que serán responsables? Seguramente del orden— que reflejan su preocupación en prensa, libros y teuve. En nuestro país, tal preocupación es más reciente; yo, que soy adulto pero no respondo de nada, he visto cómo iba cambiando de forma, pasando desde el horror moralista hacia los muchachos *como monos epilépticos atiborrados de cantárida* —frase literal de un periódico de los sesenta—, hasta cierta beata adoración hacia esos mismos jóvenes, considerados ya consumidores de productos comerciales y adulados como tales. Hace muy poco, la nueva visión de estos fenómenos rockeros ha hecho que se empiece a hablar en nuestra prensa intoxicada de fenómenos mágicos, donde la tragedia griega, el ritual chamánico y el sacrificio primaveral del Joven Dios se unen en un espectáculo de la más alta trascendencia. Quieren vender el “*rock*” como si fuera una misa de Semana Santa, y lo malo es que lo consiguen.

Desde luego, el concierto multitudinario considerado como fenómeno religioso no es un fenómeno puramente rockero, y tampoco tenemos por qué remontarnos al origen de la tragedia para encontrarle explicación. No hay más que ver los hoy casi enterrados conciertos de cantautores —horrible palabra— de la prepredemocracia, primero como actividades de rara protesta y más tarde, cuando los partidos políticos se convirtieron en empresarios de circo, para sus campañas electorales, como parte integrante del ritual mitinesco. Todo empezó en el Festival de Canet, pasó después por la Universidad de Cantoblanco y se diluyó en mil espectáculos más adelante. El público iba enfebrecido a corear la palabra “libertad” como el “*ora pro nobis*”, y a encender cerillitas en la oscuridad de la sala, como quien enciende velas a un santo. Luego se volvían a sus casas contentos y

transfigurados, convencidos de que habían participado en un acto que les acercaba a la revolución esa que entonces —ahora, por lo visto, ya no— querían hacer los “progres”. Y en sus casas, al amor del brasero, mientras se comían sus lentejas y sus fiambres, le decían a la compañera, que se había quedado cuidando al niño: “Había mucho gris a la salida del teatro”. Luego se iban a la cama, tranquilos y contentos, convencidos de su civismo, y soñaban que les metían en la cárcel por buenos.

Esto parece haber acabado: ya nadie pide libertad, porque tenemos “libertades formales” —las informales, o sea, las de verdad, no nos las darán nunca; supongo que habrá que tomarlas—, y los cantautores pierden público. Ahora le toca al *rock*: urbano, punk o catatónico, da igual. Es un nuevo motivo para celebrar misas laicas, con porros en vez de cerillas; los niños se sienten en unión con los demás, “arman la bronca”, que es una forma de manifestarse libremente dentro de esos campos de concentración que son los palacios de deportes donde los hacinan, y para poder pasar de todo pasan por todo: cargas de Policía —más reales y duras que en los tiempos de la prepre—, puertas estrechísimas por las que hay que entrar de uno en uno y con la entrada en la boca, locales con una detestable acústica, sin servicios higiénicos bien acondicionados, donde hay que hacer colas kilométricas para mear o beberse un cubata. Y todo ello, a precios de concierto en el [Teatro] Real. Es la magia, el mito redivivo. El rito del desmadre. Y detrás hay unos chicos muy listos que se frotan las manos: el negocio de la marcha, marcha.

Triunfo 829, “Cultura a la contra”, 16 de diciembre de 1978, p. 72.

La caja mentirosa

Cada día, y durante largas horas, millones de personas tenidas por sensatas se someten a una suerte de lobotomía temporal; conectan sus mentes a un aparato de hipnotizador, una caja brillante y fea que tiene por objeto el contar cantidades ingentes de mentiras y anonadar cualquier actividad mental o social posible. Este aparato, que aquí llamamos “tele”, fue denominado por Rius, un creador de *comics* mexicano, “la caja mentirosa”. Entre nosotros ha sido considerada como el sustituto perfecto del rezo del Rosario vespertino y de la adoración nocturna de las santas reliquias. La caja mentirosa ejerce con brillantez y eficacia sus funciones de ritualización y sacralización de la vida cotidiana: al conectarnos a ella abolimos el tiempo normal y penetramos en un tiempo sacro, en una realidad otra. Sustituimos nuestros gestos y movimientos corrientes por una serie siempre repetida y reiterada de actitudes pasivas, de comentarios previsible: y previstos, olvidamos actividades como la conversación, la lectura o el pensar en nuestras cosas, y nos sumimos en un nirvana común de vaciedades.

No es este lugar para extenderme a una crítica seria de los distintos programas televisivos: no dispongo de espacio suficiente. Pero tampoco es necesario hacerlo con algo cuya monstruosidad es evidente; no hay por qué recalcar, por ejemplo, que *Hora 15* es un programa pensado para hacernos aborrecer la cultura —actividad presentada como algo solo apto para idiotas—, o que las adaptaciones de novelas son capaces de hacernos odiar para siempre a los mejores autores de la literatura universal. Tampoco hay por qué hablar de esos telefilms importados que oscilan entre la estupidez y la violencia cuando no las reúnen a ambas. No; lo que interesa resaltar es la doble función que ejerce la programación de televisión, considerada de manera global. Por un lado, la programación de la realidad, que nos hace

aceptar sin sorpresa los hechos más monstruosos y peregrinos, la muerte y la estupidez y cualquier consigna, ya sea política o publicitaria, que es lo mismo. Quien programa, nos programa a nosotros. Solo pensamos en lo que ellos quieren, y además del modo que quieren; la capacidad hipnótica de la engañosa caja corta cualquier posibilidad de análisis crítico ante las imágenes que nos pasan por delante, y puede decirse que de ese modo se nos impone la visión de la realidad —siempre igual, e igual para los ocho millones de telespectadores— que se desee.

Por otra parte, está la creación de un conjunto vacío; como decía el otro —y ya es tópico—, el medio es su mensaje. En este caso, tal mensaje puede reducirse a una serie de impulsos eléctricos que configuran destellos brillantes, encadenados en imágenes de dudosa coherencia que nos muestran —si es que muestran algo— un mundo extraño: un cuento (malo) de ruido y furia, contado por un idiota a otros que lo son más todavía. Si nos ponemos apocalípticos, podemos decir que la televisión es un instrumento de muerte. No está comprobado que sea verdad eso de que produce cáncer, epilepsia y úlcera de duodeno, pero sí, desde luego, trae la muerte mental. Encadenados a la caja mentirosa contemplamos embobados los anuncios.

Nos mantenemos en calma, viviendo en el inmenso tele-club en el que se ha convertido el mundo. La vaciedad llega a tal punto que la televisión sirve en muchas ocasiones tan sólo para anunciarse a sí misma: repite la nada, el vacío. Su símbolo más perfecto son esas trillizas videlistas¹, iguales entre sí, cuyas vacuas sonrisas son reflejos perfectos entre sí. Cuidado con ellas: sus sonrisas son las muecas vacías de los esqueletos.

Triunfo 832, “Cultura a la contra”, 6 de enero de 1979, p. 48.

¹ La referencia es a las llamadas Trillizas de Oro, tres hermanas gemelas que tuvieron bastantes apariciones en la televisión española en la segunda mitad de la década de 1970 [N. del E.].

Va de retro

Nos invade una ola de antigüedad. Todo va de retro, todo se recupera; los comentaristas musicales, y muchos de los cinematográficos —y, por lo visto, también los sociólogos, los estudiosos de la literatura y demás creadores de gestos y rituales culturales—, nos imponen de continuo renacimientos, redescubrimientos, exhumaciones de cadáveres que, por lo general, hedían ya bastante cuando los enterramos. Parece que la imaginación y la inventiva hayan desaparecido en casi todos los campos de la vida. Otra cosa es que los pueblos recuperen su historia y su memoria, y que haya —por ejemplo— un boom de temas referentes a nuestra Guerra civil; esto tiene una explicación, y es derecho de un país a quien se ha falseado o escamoteado su verdadera biografía, el volver a planteársela con datos más veraces que los hasta ahora manejados.

Lo que ya no es tan normal es que los jovencitos se enamoren de pronto de Ava Gardner —o de Elvis Presley, que tanto da— y se disfracen —muy mal— de rockeros o de estrellas de los cincuenta. *Estrella de los cincuenta* es, por cierto, el título de uno de los guitarristas más válidos y sexys de nuestro país, Salvador, que cede también a esta mitificación de lo podrido y muerto; y estrellas de los cincuenta-sesenta aparecen en las películas de más audiencia entre los jóvenes, *Grease* y *Locos por ellos*.

Tampoco es normal que algunas emisoras de FM, precisamente las que parecían más modernas, progres, pasotas, etcétera, se descuelguen ahora con un bombardeo continuo de hits antiquísimos, y nos cuenten otra vez lo del hasta luego cocodrilo, y nos pidan que no les pisemos sus zapatos de ante azul. La imaginación, por lo visto, no ha tomado el poder, pero el poder sí se ha apoderado de la imaginación. El poder ha asimilado la cultura rock y todos esos valores que entenderíamos como contra-cultura; se los ha tragado la gran industria y las multinacionales, y se han perdido para

siempre. Porque ni la industria ni el poder tienen imaginación: son grandes aparatos digestivos que se limitan a tragar y a defecar. Lo que ahora sufrimos es el producto de sus defecaciones.

El [e]snobismo ha sido siempre un valor cultural importantísimo: ha permitido la difusión de nuevas sensibilidades, de nuevas corrientes de arte, pensamiento y costumbres. Y ahora anda el pobre de capa caída. Ya nadie puede ser un dedicado seguidor de la moda, como en la canción de los Kinks, porque ya no se siguen más modas que las de hace veinte o treinta años. Y todo se nos va quedando viejo y se nos pudre en las manos. Hay que reflexionar: lo que considerábamos bueno no lo era en sí, sino porque pensábamos que iba a dar paso a algo nuevo, que no iba a ser eterno y perdurable; la moda era algo efímero, algo contradictorio consigo mismo, como todos nosotros; era un invento romántico, hermoso y siempre vanguardista. Y ahora resulta que nos obliga a repetir viejísimos y putrefactos clichés de modernidad ya muerta, y que ser [e]snob consiste ahora no en imitar a divertidos creadores de cosas nuevas, sino a imitadores con cara de enterrador en domingo. La historia va de retro, y esto es grave: se empieza por amar a Presley, y se acaba idolatrando a Mussolini. Espero que, a pesar de todo, en algún lugar haya gentes que estén inventando algo nuevo. No importa lo que sea, o que resulte bueno o malo; la calidad vendrá después. Pero, por favor, que nos saquen de la muerte en vida de la repetición mil.

Triunfo 833, “Cultura a la contra”, 13 de enero de 1978, p. 50.

Cultura a la contra

Máscaras del vacío

LOS jovencitos visten de cuero —verdadero o falso, da igual— y de vinilo. Comen hamburguesas con tomate y vienen de ver la última película de moda, "Grease". Se dirigen raudos a la primera discoteca, para sumirse durante un rato en el vacío, en el vacío de la vida misma. Oyen ruidos vagamente rítmicos y se mueven al compás de ellos, imitando o tratando de imitar a su estrella preferida. Son travoltitos, tiernos y jóvenes, pero ya sin ninguna gracia, que mañana serán oficinistas de provecho o empleados en algún Ministerio. El futuro les sonríe; poco, porque el futuro no sonríe demasiado. Pero, desde luego, les pertenece.

Los travoltitos no son pasotas en ningún sentido; es posible que alguna tarde se fumen un porro —ya todo el mundo lo hace— o que en algún momento se cojan una toña de anís. También es posible que magreen a la novia en el cine o en la discoteca. Pero, realmente, ni las drogas, ni el alcohol ni el sexo les interesan demasiado. Sólo les interesa moverse al ritmo que les toquen, comprar lo que les vendan y producir lo que les pidan. Son jóvenes y modernos. No conocen los mayos pasados, ni entienden que el rock que ahora bailan fue en un momento un lenguaje, una forma de comunicación. Son máscaras del vacío, uniformados como policías y, como ellos, desesperanzadoramente grises. Se los han inventado pieza por pieza entre los grandes almacenes y las casas de discos.

En este momento, el vacío de imaginación es total; el poder, sin embargo, es cada vez más fuerte. Por eso surgen esos niños uniformados. Tampoco son un fenómeno nuevo; en los sesenta se llamaban niños ye-yé. El uniforme era distinto: pantalones campana, flequillo más o menos beatleiano, cazadoras vistosas y camisas brillantes. Pero el vacío que ocultaban era el mismo. Ese vacío producido como defensa por una sociedad que se siente amenazada; una sociedad que ha visto en el disenso juvenil uno de sus mayores enemigos, y que se ha apresurado a asimilarlo. Antes, en los cincuenta, podía haber rebeldes; inmediatamente su rebeldía se matejaba "sin causa". Ahora ya ni se rebelan. Ha pasado, por lo visto, el tiempo de los rebeldes. Los últimos que lo intentaron fueron los grupos llamados punks. Pero eran muy malos, sonaban mal, y sus ropas eran como las de los antiguos rockeros, pero rotas. Ahora, ni eso: los travoltitos están contentos con el mundo en que viven, un mundo lleno de discotecas y de tiendas de helados.

Por otra parte, toda la propaganda que se nos hace de los nuevos productos vendibles está basada en lo mismo: en la repetición de mecanismos ya anticuados, en la reiteración de unos temas que ya pasaron. Los Bee Gees —un conjunto de los sesenta, malo y soso ya entonces, que no servían para nada hasta que se encontraron con un productor astuto— repiten el disco mejor de los Beatles, "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band", sin añadir nada nuevo a él; y, encima, van y sacan una película sobre eso. Y, además, venden sus cazadoras doradas y absurdas, como de falso raso, que ya estaban pasadas de moda hace diez años. Parece que ya nadie hace nada nuevo; parece que lo original no se vende, que el marchamo de algo es que sea "imitación de". Así se han cargado el supuesto disenso, así se cargan cualquier posible alternativa a la cultura oficial: convirtiéndola en academicismo, en copia de sí misma. La cultura rock ha muerto. La han matado no precisamente los travoltitos, sino los que visten, calzan, alimentan y divierten a esos chicos. Y lo que antes era un juego divertido y algo desgarrado, se nos convierte de pronto en algo así como la repetición mecánica de una lección. Es terrible ver cómo los niños se parecen cada vez más a sus hermanos mayores. ■ EDUARDO HARO IBARAS.

"Uno y uno"

Tres colaboradores habituales de Ingmar Bergman —la actriz Ingrid Thulin, el actor Erland Josephson y el operador Sven Nykvist— se han reunido para realizar juntos una película escrita por Josephson. El resultado es ésta, "Uno y uno" ("Ech on ech"), presentada con bastante éxito en el último Festival de Gannes y más tarde en el de San Sebastián. La película

naturalmente— ha explicado en sus películas. La tendencia burguesa de los protagonistas de "Uno y uno" es lograr por encima de todo dicha relación.

Los dos personajes —sólo hay dos personajes; el resto son elementos funcionales en la narración— se enfrentan en su atracción y en su repulsa, en una corriente que salta y rompe sus planteamientos. El origen tanto de su pánico como de su hambre afectiva está claramente



Ingrid Thulin, en "Uno y uno".

la, cercana en cierto modo a las de Bergman, pretende separarse completamente de ellas, y lo consigue fundamentalmente porque le falta la profundidad y la fantasía generalmente habituales del director de "Gritos y susurros".

Lo que los tres directores ofrecen es la crónica de una frustrada historia de amor, imposible desde sus comienzos e inexistente en sus resultados. Pero de eso se trata justamente: de la necesidad que tienen los personajes protagonistas de establecer el lenguaje de un amor cuando éste no existe ni es posible. Es decir, "Uno y uno" es de algún modo la crítica de esa necesidad de amor en una sociedad que ha establecido las relaciones amorosas como medio de evasión, como único sistema de comunicación gratificante. En esas relaciones "a dos" se dan, por supuesto, todas las connotaciones agresivas, de ansiedad y miedo que Bergman —después de Freud,

narrado en la película en base a recuerdos de infancia. Y quizá aquí reside el error principal de "Uno y uno": la elementalidad. Si bien ya los autores parten del convencimiento de que no están contando nada nuevo en el cine —una historia de amor parece que no puede ofrecer ya elementos psicológicos muy nuevos—, sí podían haber evitado, sin embargo, esa simplicidad. Puestos a buscar explicaciones inconscientes en las conductas adultas, una tal simplificación es generalmente insuficiente. Justamente porque nuestras reacciones enfermizas suelen ser complejas, no basta con una cita anecdótica con pretensiones de trauma. Es probable que en este sentido se haya entendido mal el cine de Bergman, quien, aunque se refiera a situaciones trascendentales en las conductas de los personajes, sabe imprimir una suerte de verosimilitud, difícil de imitar a lo que se va.

De cualquier forma, "Uno y

Máscaras del vacío

Los jovencitos visten de cuero —verdadero o falso, da igual— y de vinilo. Comen hamburguesas con tomate y vienen de ver la última película de moda *Grease*. Se dirigen raudos a la primera discoteca, para sumirse durante un rato en el vacío, en el vacío de la vida misma. Oyen ruidos vagamente rítmicos y se mueven al compás de ellos, imitando o tratando de imitar a su estrella preferida. Son travoltitos, tiernos y jóvenes, pero ya sin ninguna gracia, que mañana serán oficinistas de provecho o empleados en algún Ministerio. El futuro les sonríe: poco, porque el futuro no sonríe demasiado. Pero, desde luego, les pertenece.

Los travoltitos no son pasotas en ningún sentido; es posible que alguna tarde se fumen un porro —ya todo el mundo lo hace— o que en algún momento se cojan una toña de anís. También es posible que magreen a la novia en el cine o en la discoteca. Pero, realmente, ni las drogas, ni el alcohol ni el sexo les interesan demasiado. Sólo les interesa moverse al ritmo que les toquen, comprar lo que les vendan y producir lo que les pidan. Son jóvenes y modernos. No conocen los mayos pasados, ni entienden que el rock que ahora bailan fue en un momento un lenguaje, una forma de comunicación. Son máscaras del vacío, uniformados como policías y, como ellos, desesperanzadoramente grises. Se los han inventado pieza por pieza entre los grandes almacenes y las casas de discos.

En este momento, el vacío de imaginación es total; el poder, sin embargo, es cada vez más fuerte. Por eso surgen esos niños uniformados. Tampoco son un fenómeno nuevo; en los sesenta se llamaban niños ye-yé. El uniforme era distinto: pantalones campana, flequillo más o menos beatleiano, cazadoras vistosas y camisas brillantes. Pero el vacío que ocultaban era el mismo. Ese vacío producido como defensa por una

sociedad que se siente amenazada; una sociedad que ha visto en el disenso juvenil uno de sus mayores enemigos, y que se ha apresurado a asimilarlo. Antes, en los cincuenta, podía haber rebeldes; inmediatamente su rebeldía se motejaba “sin causa”. Ahora ya ni se rebelan. Ha pasado, por lo visto, el tiempo de los rebeldes. Los últimos que lo intentaron fueron los grupos llamados punks. Pero eran muy malos, sonaban mal, y sus ropas eran como las de los antiguos rockers, pero rotas. Ahora, ni eso: los travoltitos están contentos con el mundo en el que viven, un mundo lleno de discotecas y de tiendas de helados.

Por otra parte, toda la propaganda que se nos hace de los nuevos productos vendibles está basada en lo mismo: en la repetición de mecanismos ya anticuados, en la reiteración de unos temas que ya pasaron. Los Bee Gees —un conjunto de los sesenta, malo y soso ya entonces, que no servían para nada hasta que se encontraron con un productor astuto— repiten el disco melar de los Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, sin añadir nada nuevo a él: y, encima, van y sacan una película sobre eso. Y, además, venden sus cazadoras doradas y absurdas, como de falso raso, que ya estaban pasadas de moda hace diez años. Parece que ya nadie hace nada nuevo; parece que lo original no se vende, que el marchamo de algo es que sea “imitación de”. Así han cegado el supuesto disenso, así se cargan cualquier posible alternativa a la cultura oficial: convirtiéndola en academicismo, en copia de sí misma. La cultura rock ha muerto. La han inmolado no precisamente los travoltitos, sino los que visten, odian, alimentan y divierten a esos chicos. Y lo que antes era un juego divertido y algo desgarrado, se nos convierte de pronto en algo así como la repetición mecánica de una lección. Es terrible ver cómo los niños se parecen cada vez más a sus hermanos mayores.

Triunfo 834, “Cultura a la contra”, 20 de enero de 1979, p. 48.

Otra de comics

Comics, comix, tebeos e historietas de toda la vida, tiras cómicas..., de todas estas maneras y de algunas más se pueden llamar a las viñetas ordenadas, siguiendo una técnica de montaje cinematográfica, que nos cuentan historias. Los eruditos —desde Alain Doremioux a Luis Gascá, sin olvidar al maestro Umberto Eco— pretenden remontar el comic y su técnica a los murales egipcios, a las imágenes de Épinal, a los carteles de ciegos... yo qué sé. Pero la verdad es que el comic nace en el siglo pasado, y en la prensa. Es una forma más de periodismo, aunque a veces sea —casi siempre— periodismo ficción. Ficción que, como siempre, revela la realidad mejor que la noticia manipulada que nos suelen servir. Parafraseando a Oscar Wilde, podríamos decir que el comic tiene la verdad de las máscaras, que es un espejo de la vida.

Y si no, que se lo pregunten a Antonio Martín, que ha publicado en la editorial Gustavo Gili una *Historia del comic español, de 1875 a 1939*. Allí se ve reflejada la realidad española de esta época, tan bien como en una historia de España de esos mismos años, o como en los periódicos de entonces. Es una pena que no haya seguido adelante, que no nos haya contado cómo era el triste comic de posguerra, cómo es el de ahora... Tendríamos un retrato fiel de lo que ocurre, de lo que nos ocurre a los españoles.

Lo tenemos en la maravillosa obra de Carlos Jiménez. Este joven dibujante, tiene —aparte de sus mil colaboraciones en revistas del género— cuatro álbumes verdaderamente maravillosos. Un testimonio de España — *España una, España Grande y España Libre* se titulan sus tres primeros álbumes— de la España miserable, franquista y garbancera que sufrimos con Franco. Y es que con Franco sufríamos mejor. Y el último hasta ahora

publicado, *Barrio*, es una estremecedora y realista historia —llena de humor y ternura, dentro de lo amargo de su cuento— de la posguerra primera, de aquellos tiempos en que los niños se peleaban por entrar en los comedores de Auxilio Social. Podría llamarse a lo de Jiménez comic neorrealista, si es que nos gustase —que no nos gusta— poner etiquetas a las cosas. En todo caso, es un espejo de la realidad que en este país hemos vivido.

Por otra parte, está la revista de Gijón *El Wendigo* —nombre mítico y terrible, que arranca de leyendas inventadas por Blackwood y Lovecraft—, que empezó siendo fanzine y se ha convenido en una de las revistas más serias dedicadas al estudio del comic español y extranjero. Los chicos que la hacen —son sólo dos— tienen una óptica bastante marxista del asunto, y a veces, llevados por ella, simplifican demasiado las cosas y remachan cosas que cualquiera puede saber: que *Roberto Alcázar y Pedrín* era un tebeo fascista, por ejemplo. Y, sin embargo, es interesante su trabajo. Ingenuo, pero interesante. Además, dan muestras gráficas del último tebeo español. Es una revista necesaria para cualquier aficionado al género.

No acabaré sin hablar de otro tipo de comic totalmente distinto: me refiero a las historietas de corte surrealista de *El Hortelano*; recogidas en su librazo *Europa réquiem*. Heredero del surrealismo y de dada, tal vez sin saberlo, *El Hortelano* fabrica un mundo de peces y triángulos, de Metros que se funden, de soledad del hombre ante las cosas y ante sus propias metamorfosis. El mundo se transforma en él, y la vida es más vida, y la muerte es más presente. Se trata de un artista, de un grafista de genio. Y es que los dibujantes de comics españoles son los mejores del mundo. Y, por una vez, no exagero nada.

Triunfo 838, “Cultura a la contra”, 17 de febrero de 1979, p. 48.

Punks y punkettes, salid de vuestras alcantarillas

Este mundo es cada vez más pesado, y este país cada vez más insoportable; sobre todo, en estas fechas carnavaleras, donde todo y todo el mundo se disfraza de otra cosa, y los partidos políticos se visten de detergente. Hay un caos multicolor, cuya misma vistosidad aburre ya un poco. Y uno se siente cada día más deprimido y desorientado en esta ciudad que desgraciadamente no es Marrakech y donde el sexo y las drogas son uniformemente mal consideradas por todos los sectores de la opinión pública y privada.

Felizmente, se lleva uno sorpresas de vez en cuando; algo divertido ocurre de pronto, que nos hace pensar que en realidad la tristeza que nos invade siete días a la semana debe ser una equivocación o una enfermedad de algo —tal vez, simplemente, un estado de postración y de surmenage— y no, como habíamos pensado, una visión lúcida y lucida del mundo. A veces, todavía, escuchamos una música agradable: o alguien nos dice una palabra cariñosa; o tal vez se enamoran de nosotros. O nos emborrachamos en circunstancias felices, en agradable compañía.

Algo divertido me ocurrió a mí el otro día, precisamente. Fui a un local pequeño y destartalado en el barrio de Aluche, un local parroquial o similar, donde tocaban dos grupos rockeros y eso: Gilda y Los Garbos, y Alaska y Los Pegamoides. Dos grupos que se han desgajado del increíble Kaka de Luxe, planeta que estalló en aerolitos multicolores y que está dando el ser a un nuevo modo de hacer rock en Madrid. Reconozco que soy parcial: que me entusiasmé con las letras de las canciones y con la imagen escénica de los miembros de ambos grupos. Un amigo que estaba a mi lado comentaba que no saben tocar, que la música que hacen suena a fatal. Yo no lo sé, porque no soy crítico musical: sólo sé que por primera vez en bastante tiempo —concretamente, desde que vi actuar por primera vez a la Orquesta

Mondragón, inefable— no me había divertido en un concierto de rock: que todo eran sinfónicos catalanes con complejo de Chick Corea, o aburridísimos celtas y celtíberos más propios para animar una romería que para sonar en un teatro. Para escuchar rock —esa música que te agarra en la tripa y que actúa como un discurso de Hitler o de Fidel Castro, fundiendo las células grises de la desconfianza— tenía que poner el tocadiscos o escuchar los excelentes programas de Rafael Abitbol, por la FM tan denostada. Pero, claro, el rock no es sólo sonido, sino imagen. Y esta se me escamoteaba, falto como estoy de los miles de pelás que cuesta el comprarse un video. Los Alaskas y los Gildas, los Pegamoides y los Garbos, me devolvieron por una mágica tarde la alegría de vivir, o me quitaron la alergia de vivir, por lo menos. Empecé a ver que todavía hay posibilidades de hacer cosas, que hay gente maja que ha asimilado el rollo de los punks y punkettes —que a mí no me gusta, pero que, sin embargo, ha sido fundamental para el desarrollo de la música pop de finales de los setenta— y que además han sido capaces de superarlo y de asimilar la música de mutantes que ahora se está haciendo en el mundo: una música de plástico y metal cromado, de basura reciclada servida en restaurantes naranja-verde-neón por camareras estridentes. Estos grupos nos dan una visión del mundo sorprendentemente cercana a la realidad. No es culpa suya que el mundo sea feo; es más: ya hacen bastante en extraer de la terrible fealdad ambiente un elemento de diversión, de gracia y de frescura. Cuando los punks y las punkettes reconstituidos salgan del laboratorio que cualquier doctor Frankenstein tiene instalado en una alcantarilla, podremos empezar a divertirnos.

Triunfo 839, “Cultura a la contra”, 24 de febrero de 1979, p. 48.

La verdad de las máquinas

Invaden nuestro espacio de esparcimiento, el bar —todo de formicas y neones, brillante y sucio, lleno de boletillos de rifa por los suelos y de voces necesariamente chillonas, necesariamente avinadas—, con su presencia y con su ruido, con su furioso estruendo musical y con el peso metálico cromado de sus personas. Porque personas son las máquinas, deseantes, si no pensantes; o máquinas son las personas, instrumentos de una inmensa máquina que a todo utiliza y cosifica. Son máquinas que se pretenden lúdicas, y codifican y programan nuestro ocio. Si antes teníamos acotado, cerrado, enajenado el tiempo de trabajo, ahora lo está también el tiempo de ocio, de diversión —que no el de descanso, que ese ya lo tenemos alienado por el concepto mismo de descanso— y de juego.

Entre estos pobres monstruos divertidos, o que tal se pretenden, el primero es la TV, pero de esa cosa ya he hablado, y no pretendo hablar más por el momento. Luego, en segundo lugar, vienen los juke-boxes, maquinillas brillantes llenas de neón que brillan y derraman ruidos escasamente musicales. Mi largo y extenso conocimiento de los bares me ha hecho conocer diversos tipos de estas máquinas: en general, su contenido disquero va adaptado al público que frecuenta el bar, o bien a los gustos de su dueño: suelen tener ahora una abundancia de “disco”, con algunos toques de rumba flamenca, y en el mejor de los casos con rock clásico en pequeñas dosis. Pero da igual lo que se ponga: el sonido es casi siempre el mismo, malo y espesado: producen un zumbido constante y repugnante, una especie de pasta sonora que se pega a los oídos y mata la conversación, reduciéndola a esfuerzos, para combatir el estruendo.

Tenemos también a los flippers, esas maquinillas tragabolas. También hacen ruidos, como de campanillas; un sonido metálico no muy desagradable que se produce cuando la bola entra en su agujero y aparecen

mágicos números en el marcador. Tal máquina es como una calculadora loca y brillante, dispuesta a hacer pasar el tiempo y a que el jugador gaste dinero sin parar; el único premio que se consigue de ellas aparte del solar estético que produce la contemplación de sus carátulas, inspiradas en —o inspiradoras de— arte *pop*, con referencias surrealizadas a otros juegos de azar. Es —como decía Wilde— el único placer que deja siempre insatisfecho. Los sabios, que para eso están, han dicho que jugar a la máquina es como un sustitutivo del placer sexual, refiriéndose tal vez a los movimientos pélvicos del jugador y al grosero simbolismo de la bola introducida en un agujero. Pero no son un sustituto: son sexo en el más puro estado, lo que los antiguos hip llamaban *dry fucking*; ni siquiera son máquinas masturbadoras sino máquinas relacionándose con otras máquinas, que juegan con ellas y creen ser personas, mediante el pago de moneditas. Los flippers ejercen la más descarada prostitución.

Y por último, la máquina más terrible: las personas que ocupan el bar. No hablan, no se comunican y ni siquiera se dedican al noble y difícil arte de emborracharse. Simplemente están ahí, como seres de plástico o cemento, despersonalizados y agobiados por el ruido ambiente: gritan, vociferan, utilizan a las demás máquinas y son utilizados por ellas en igual medida.

Esta es la verdad de las máquinas: generan vacío. Convierten en vacío todo lo que las rodea. Enseñan que “el ocio” —o como se le quiera llamar a eso— no tiene por qué ser creativo, ni propiedad privada de quien lo disfruta; que es simplemente una continuación del trabajo en cadena, de la monotonía de lo cotidiano. Matan los sueños, o los meten en latas de conserva. Nos deleitan en el nirvana de los sábados por la tarde, enchufándonos a ellas, sin dejamos tregua ni —desde luego— descanso.

Triunfo 844, “Cultura a la contra”, 31 de marzo de 1979, p. 58.

Superpán

Lo que más me cabrea del americano medio es precisamente eso: que sea medio. Y que nos importe multinacionalmente un sistema de valores morales y estéticos basado en un cultivo sabio y sádico de la mediocridad. Mediocridad encarnada ahora en ese Supermán con ricitito de cupletista — igualito en apariencia a su original de los tebeos— que nos venden en cines y hamburgueserías color naranja. Es una especie de Cristo tontorrón y bondadoso, que se despide de su madre adoptiva en medio de un campo de trigales muy de Millet y de Ángelus y se lanza a cumplir su espantosa misión: aburrirnos, aburrirnos hasta los extremos más absolutos, haciéndonos concebir una simpatía nada secreta por los villanos con los que se enfrenta, que resultan muchísimo más simpáticos, aunque sólo sea por contraste.

A diferencia de muchos de mis compañeros de generación, de mis contemporáneos, yo nunca he querido ser Supermán; cierto es que algunos de sus poderes son envidiables —por ejemplo, poder volar en horas punta sería muy agradable— y que con ese ajustadísimo y vistoso traje adornado con los colores —rojo y azul— de Fuerza Nueva se debe ligar muchísimo, y eso siempre está bien. Pero es que el personaje me indigna, porque no se parece nada al superhombre de Nietzsche, que es el bueno. Yo he pensado siempre que un ser como ese, radicalmente distinto de los humanos en lo físico, debía tener también una moral distinta, una visión más amplia de la realidad. Y que, desde luego, no iba a meterse en asuntos tan mezquinos y poco interesantes como es el hacer respetar la ley y el orden al estilo americano. Si yo fuese Supermán, creo que me dedicaría simplemente a gastar bromas: pintar Madrid de azul municipal, por ejemplo; o sustituir el feísimo edificio de Correos por el Taj Mahal o la mezquita de Santa Sofía,

mucho más presentables por cierto. Pero, desde luego, no me dedicaría a detener carteristas, malgastando de ese modo mi inmenso poder.

Supermán es un dios tontísimo, o más bien un pobrecito humano — demasiado humano— con poderes y atributos de Dios. Era mucho más divino, y también volaba, Peter Pan: desmemoriado y amoral, como son los dioses. Peter Pan fue asesinado por Walt Disney, o por su eminencia gris, que era una señora muy gorda y maternal, dicen que española; Supermán ha sido asesinado por la coca-cola. Nunca fue un mito en exceso bonito, y hay superhéroes mucho más divertidos que él; super-héroes como *Amadís de Gaula*, o *Conan de Cimmeria*, cuyas aventuras divierten mucho más y que, encima, no llevan por el mundo el mensaje de bondad y sonrisa blanquísima típicamente americana. El porvenir de este héroe, que no es el mío, no está en atrapar maleantes —“pillos” decía él en las primeras versiones de su vida que llegaron a mis manitas infantiles, publicadas en México—, ni en volar interminablemente llevando de la mano a la periodista Lois Lane, en torno a la Estatua de la Libertad. Su porvenir está en vender coches usados, o tal vez en presentarse como cantante de Viva la Gente². Y una aparición de vez en cuando en el acaramelado *Holiday on Ice* no le vendría mal. Y es que hay cosas que son inequívocamente americanas, como ciertas marcas de cigarrillos. Cosas que repatean, que dan grima, que resultan insoportables, precisamente por ser tan inequívocamente americanas.

Triunfo 847, “Cultura a la contra”, 31 de abril de 1979, p. 58.

² La referencia es a un programa televisivo de mediados de los años setenta coordinado por una organización homónima y que reunía jóvenes de todo el mundo a través de un formato de concurso musical [N. del E.].

Jugar es cada vez más difícil

Hay quien entiende la vida como un juego y a quien, por el contrario, le parece una cosa serísima, incluso trágica a veces. Este segundo individuo suele llevarse unos disgustos tremendos. El primero, todavía más; porque la vida es lo menos parecido a un juego. Una farsa, tal vez, pero, desde luego, un juego no. Jugar es tener imaginación, inventar cosas nuevas, utilizar los materiales que tenemos a nuestro alcance para recrearnos y crear una situación distinta. Y la vida —los que nos la fabrican— tienen cada vez menos imaginación. Todo parece repetirse con una exasperante monotonía, todo es continuamente igual a sí mismo; Cuando por las mañanas coges el periódico, casi te da igual que sea el de hoy, el de ayer o el de hace un año: los que antes mataban, siguen matando igual, y además son los mismos; las guerras continuas se repiten, aunque cambie el escenario de algunas de ellas; los políticos dicen las mismas cosas todos los días. No, desde luego. esto no es un juego.

Queda el arte, se me dirá; ahí se juega, se me podrá argumentar. Pero es que parece que tampoco, que no se hace —o no hacemos— nada por cambiar, por no seguir repitiendo las mismas fórmulas. En el campo de la poesía, por ejemplo, nadie hace nada nuevo desde los dadaístas. Ni en el de la pintura. Ni en el del teatro: parece que estemos viviendo todavía en los años veinte. Y en cuanto a la música, pues pasa algo parecido: la más interesante que se hace en el campo del rock —y hablo del rock porque es un tipo de música bastante ejemplar, que une varios medios de expresión a la vez y que llega a casi todo el mundo—, la famosa “nueva ola” no es más que una repetición de fórmulas que ya eran viejas en los años sesenta.

Sólo se puede jugar a juegos, verdaderos juegos: al bingo, por ejemplo, que cada vez tiene más éxito. Es el juego por el juego, donde el elemento

Cultura y memoria “a la contra”

humano no tiene ninguna importancia, y que está condicionado solamente por el azar y la codicia. O sea, que ni a eso: en los juegos de cartas o de salón, el hombre comunica de alguna manera con otros hombres. Pero eso también se pierde: hombres y máquinas se enfrentan, solos.

En plan arte, hay un juego que queda todavía: lo provocación pura y simple. Y no me refiero, claro está, a la de nuestros asesinitos nazis, que provocan y luego van y matan; me refiero a esa sucesión de gestos que pueden llegarnos a hacer comunicar con otros humanos, salir del amuermante rollo de eso que Erich Fromm llamaba *la separatidad*, y que es, simplemente, la soledad, la imposibilidad de salir de nuestra piel para estar en la de otros.

Jugar es cada vez más difícil. Y charlar, y conversar con alguien. Porque lo que en realidad se está poniendo difícilísimo es continuar siendo humano.

Triunfo 852, “Cultura a la contra”, 26 de mayo de 1979, p. 58.

años, Grotowski, que era un hombre fuerte en el panorama del teatro internacional, bloqueó la presentación de su compatriota en Nueva York. La muerte de quien había representado los intereses de Grotowski en los Estados Unidos, los costos siempre elevados del Teatro Laboratorio y, quizá más decisivamente, el declive de quien fue uno de los "enfants terribles" de la escena mundial, podrían, en fin, explicar por qué ha sido posible en el 79 lo que antes no lo fue. Y, de paso, señalar una vez más hasta dónde los intereses económicos suelen violentar el curso natural de la cultura.

El otro trabajo, presentado inmediatamente después de "La clase muerta", era de Joseph Chaikin, famoso desde sus tiempos del Open Theater. Desde la disolución del grupo, Chaikin ha seguido trabajando con unos cuantos colaboradores, y aún hoy se le tiene merecidamente por uno de los directores más serios y más honestos en el campo de la investigación actoral. Prestigio que le ha valido la realización de numerosos seminarios, y muy notablemente en Israel, en cuyo país quizá se encuentre de nuevo cuando se publiquen estas líneas. El espectáculo se titulaba "Re-arrangements" y había surgido de un trabajo colectivo —de un Taller— dirigido por el citado Chaikin. Se habían incluido textos de Muriel Rukeyser, Sam Shepard, Jean-Claude Van Itallie y Susan Sontag, y la música, de sonoridades insólitas, era —aparte de breves incrustaciones tradi-

cionales, manejadas como contraste— de Peter Golub y Skip La Plante, que formaban parte del Taller e intervenían, como únicos músicos, en el espectáculo.

Con escasos objetos escenográficos —dotados de una misión expresiva precisa—, el grupo dramatizaba, con la mayor libertad, una serie de sentimientos y reflexiones sobre la existencia humana, sin que, según el juicio de la mayoría de los espectadores, los distintos elementos llegaran a armonizarse dentro de la unidad última que conviene a toda representación, por muy diversas que sean sus partes. El problema de un teatro centrado en las proposiciones actorales se traducía, una vez más, en una "sucesión de momentos", cuya fuerza dramática dependía substancialmente de los intérpretes, casi siempre extraordinarios, pero sin disponer de una estructura poética en la que integrar sus aportaciones. Si desde la perspectiva del teatro español cotidiano, donde tantas veces la representación es sólo la ilustración "lógica" —en vez del tratamiento poético— de un texto, uno se siente generalmente obligado a reclamar la presencia de actuaciones imaginativas y creadoras, un espectáculo como "Re-arrangements" quizá probaría hasta dónde puede ser igualmente limitativa la operación contraria, un teatro "fundamentalmente" de los actores. La comparación entre "La clase muerta" y "Re-arrangements" sería, en este sentido, bien expresiva. Porque si los grandes actores polacos

Cultura a la contra

Los eternos amantes del rock

Callejean, tristes, buscando un árbol donde ahorcarse. Han perdido su revolución, y también las ganas de hacerla; han perdido el norte y la guía, si es que los han tenido alguna vez. Son los eternos amantes del rock, los que fueron muchachitos —y muchachitas, claro— en los cincuenta o sesenta. Todavía creen en muchas cosas, se las quieren creer para paliar el vacío inmenso de sus almitas melódico/rítmicas. Son ingenuos, y algunos se han tenido que refugiar en el cántico del Hare Krishna, como mal menor. Les ha ido gustando todo, moda tras moda, desesperadamente: Elvis, primero; los Beatles, luego; después, los Rolling Stones. Han sido beat-hippie-yippie, cada cosa a su tiempo, y algunas con cierto desfase. Y no se han planteado nunca, nunca, qué es el rock en realidad, qué es lo que significa, para qué sirve y a quién.

Desde luego, es mejor bailar que plantearse a qué son bailamos. No todos podemos hacer las dos cosas al mismo tiempo, igual que no todos pueden comerse un hongo psicodélico y pensar en quién se lo ha vendido. A lo mejor está bien así: menos comeduras de coco, menos actividad intelectual, menos pérdidas de tiempo que ha de emplearse en el solaz y el disfrute de la naranjada de plástico que nos dan en los bares y en las discotecas.

Ahara, todo ha cambiado, y ya no hay sitio para los eternos amantes del rock. Si fueran consecuentes, se dedicarían a la música disco, que es lo suyo. Ya no entienden de nuevas olas, ya no son conscientes de lo que está cambiando en la música, ni de por qué. Ni en el mundo. Los mejores se retuercen, histéricos y calmados alternativamente, bajo los picotazos durísimos y el speed que —dicen— mata. Como matar, matar, todo mata: incluso tomar café en determinados lugares públicos. Y mata, sobre todo, el aburrimiento de los pobres y eternos amantes del rock, tan entrañables y tan perdidos. No entienden nada: no entienden que ha habido un fenómeno punk, quizá pobre como realización musical, pero rico en significaciones y en cambios cualitativos, que ha cambiado el panorama musical del mundo desde hace años; no entienden el papel preponderante de la industria no sólo en la difusión, sino en la creación misma de la música pop, e incluso de su ideología. Ni siquiera se han enterado de que en el rock, como en todo lenguaje, va implícita una determinada ideología.

Y, además, se enfadan si se les dice. Ellos no quieren saberlo, no quieren más que coleccionar discos. No entienden que a uno le pueda gustar algo y, al mismo tiempo, tratar de entender lo que es. Cuando lo bonito de las cosas —y de las personas— consiste precisamente en llegar a entenderlas; luego saben mejor. Y se creen además, pobres almitas pequeñas, incapaces de ver el mundo sin las lentillas ahumadas de sus muchos complejos, que las palabras "burguesía", "industria" o "imperialismo" son siempre peyorativas y no simplemente descriptivas. Juzgan y se sienten juzgados, cuando nadie quiere juzgar a nadie.

Yo también soy un eterno amante del rock, aunque me cuesta mucho trabajo definir lo que es exactamente el rock, pues se han agrupado muchos tipos diferentes de música bajo este calificativo. Yo también vengo, desde hace años, emocionándome con distintos tipos de canción rítmica, simple y repetitiva, que llamamos rock para entendernos. Y ahora, como buena mariposa frívola que me honro en ser, pienso que estoy dispuesto a abandonar todo lo que me ha gustado, a sacrificarlo en aras de algo nuevo y más divertido que se me ofrezca. Eso sí, siempre querré entenderlo. ■

EDUARDO HARO IBARS.



Los eternos amantes del rock

Callejean, tristes, buscando un árbol donde ahorcarse. Han perdido su revolución, y también las ganas de hacerla; han perdido el norte y la gula, si es que los han tenido alguna vez. Son los eternos amantes del rock, los que fueron muchachitos —y muchachitas, claro— en los cincuenta o sesenta. Todavía creen en muchas cosas, se las quieren creer para paliar el vacío inmenso de sus almitas melódico-rítmicas. Son ingenuos, y algunos se han tenido que refugiar en el cántico del Hare Krishna, como mal menor. Les ha ido gustando todo, moda tras moda, desesperadamente: Elvis, primero; los Beatles, luego; después, los Rolling Stones. Han sido beat-hippie-yippie, cada cosa a su tiempo, y algunas con cierto desfase. Y no se han planteado nunca, nunca, qué es el rock en realidad, qué es lo que significa, para qué sirve y a quién.

Desde luego, es mejor bailar que plantearse a qué son bailamos. No todos podemos hacer las dos cosas al mismo tiempo, igual que no todos pueden comerse un hongo psicodélico y pensar en quién se lo ha vendido. A lo mejor está bien así: menos comeduras de coco, menos actividad intelectual, menos pérdidas de tiempo que ha de emplearse en el solaz y el disfrute de la naranjada de plástico que nos dan en los bares y en las discotecas.

Ahora, todo ha cambiado, y ya no hay sitio para los eternos amantes del rock. Si fueran consecuentes, se dedicarían a la música disco, que es lo suyo. Ya no entienden de nuevas olas, ya no son conscientes de lo que está cambiando en la música, ni de por qué. Ni en el mundo. Los mejores se retuercen, histéricos y calmados alternativamente, bajo los picotazos durísimos y el speed que —dicen— mata. Como matar, matar, todo mata, incluso tomar café en determinados lugares públicos. Y mata, sobre todo,

el aburrimiento de los pobres y eternos amantes del rock, tan entrañables y tan perdidos. No entienden nada: no entienden que ha habido un fenómeno punk, quizá pobre como realización musical, pero rico en significaciones y en cambios cualitativos, que ha cambiado el panorama musical del mundo desde hace años; no entienden el papel preponderante de la industria no sólo en la difusión, sino en la creación misma de la música pop e incluso de su ideología. Ni siquiera se han enterado de que en el rock, como en todo lenguaje, va implícita una determinada ideología.

Y, además, se enfadan si se les dice. Ellos no quieren saberlo, no quieren más que coleccionar discos. No entienden que a uno le pueda gustar algo y, al mismo tiempo, tratar de entender la que es. Cuando lo bonito de las cosas —y de las personas— consiste precisamente en llegar a entenderlas; luego saben mejor. Y se creen, además, pobres almitas pequeñas, incapaces de ver el mundo sin las lentillas ahumadas de sus muchos complejos, que las palabras “burguesía”, “industria” o “imperialismo” son siempre peyorativas y no simplemente descriptivas. Juzgan y se sienten juzgados, cuando nadie quiere juzgar a nadie.

Yo también soy un eterno amante del rock, aunque me cuesta mucho trabajo definir lo que es exactamente el rock, pues se han agrupado muchos tipos diferentes de música bajo este calificativo. Yo también vengo, desde hace años, emocionándome con distintos tipos de canción rítmica, simple y repetitiva, que llamamos rock para entendernos. Y ahora, como buena mariposa frívola que me honro en ser, pienso que estoy dispuesto a abandonar todo lo que me ha gustado, a sacrificarlo en aras de algo nuevo y más divertido que se me ofrezca. Eso sí, siempre querré entenderlo.

Triunfo 854, “Cultura a la contra”, 9 de junio de 1979, p. 59.

¡Vamos a montar en globo!

Desde luego, hay quien no se rinde nunca; me refiero ahora a los jipiosos, a la vieja guardia psicodélica que invade ciertas provincias periféricas del Imperio Americano, y sobre todo Barcelona. Pero también en Madrid —la capital del rock, por cierto— sobreviven algunos de esos fósiles que no saben de qué va la vida; no se han enterado de qué va la vida ni de que ya ha pasado la estúpida revolución de las flores —como ya decía Burroughs, la única forma de tirarle margaritas a los cerdos es con el tiesto incluido y apuntando a la cabeza—, y que no es eso, no es eso. No se han enterado de que vivimos en tiempos de muerte, no de esperanza. Ni de que la poesía es solo un revólver oxidado, sin ninguna carga de futuro.

Aquí, en este Madrid de papeleras que se quedan herniadas por exceso de trabajo —hasta gatos muertos he visto en alguna— han sacado los jipis de cotolengo y sacristía una revista que se llama *El Mago*. Desfasada y señora de los anillos es. Y nada hay que reseñar de ella, salvo la historieta del Agust. Ese chico es uno de los valores más sólidos y menos conocidos del nuevo dibujo madrileño. Aunque se merece un punto y aparte para hablar de él, no lo pongo porque odio la técnica del punto y aparte. Agust no tiene nada de jipi, ni por el forro. Su esquizofrenia se nota en lo que está bien: da una visión del mundo tan dislocada como la realidad misma. Si a eso le añadimos una calidad formal increíble y un cuidado intensísimo en la realización de los dibujos, y le añadimos encima un concepto del grafismo mamado donde se debe mamar, que es en las fuentes del consumo industrial, de la publicidad, con unos toques de disolvente para animar al personal, tendremos una personalidad completísima, y el retrato de alguien que está renovando el concepto del dibujo, y que se sale de los estrechos márgenes del cómic para inventar —dentro de lo posible, porque

ya todo está hecho— algo nuevo. Tan bueno es ese chico, que si algún día se decide a dibujar con los pies —y es capaz, porque decide cosas muy raras— lo hará tan bien como muchos otros con las manos.

Por su parte, la editorial Zafo, de Barcelona, ha sacado una cosa increíble, una revista llamada *El Globo*. Imitan a la anglosajona *High Times* y nos quieren comer el coco con la maría y el ácido, como si no nos hubiéramos enterado hace tiempo de lo que son esas cosas. A estas alturas de la vida, cuando ya estamos un poco hartos de la experiencia psicodélica —ellos dicen “psiquedélica”, que es como más intelectual—, van y nos cuentan que se puede hacer un café con hash, y que existe la “Nueva Iglesia Americana”, grupo de anglosajones disfrazados de indios peyoteros que reivindicán el ácido como sacramento. Si las revistas tuviesen barbas, la de esta sería larga y canosa, como anciana que es. A pesar de todo, es simpática y divertida; los ingenuos intelectuales de la vieja onda se van a divertir mucho y van a creer que están en la nueva ola.

A ver cuando hacéis algo para los que estamos en la calle, que ya está bien. Algo de calidad, divertido y que nos cuente la que está pasando en el mundo y en sus alrededores, o por lo menos, en los billares de la esquina. Ya estamos un poco hartos de rollos para escultores de falsa vanguardia y para poetas que se alimentan de alfalfa ecologista. Que también los que nos jugamos la vida todas las tardes desafiando controles de diversa índole tenemos derecho a alguna lectura divertida. Y es que vais como cangrejos, mirando hacia atrás con arrobo.

Triunfo 855, “Cultura a la contra”, 16 de junio de 1979, p. 70.

Pornografía

Una de las pocas cosas que me reconcilian con el hecho de ser humano es la existencia de la pornografía en todos sus aspectos: cinematográfico, literario o fotográfico. Y es que me excita, y pocas fuentes de excitación van quedando ya. Un país sin pornografía, como ha sido este durante tantos años, es un país de reprimidos-represores, donde la única fuente de placer y diversión puede ser la violencia gamberril: romper cabinas de teléfono, matar gatos con el coche y violar ancianitas.

El sexo, en general, es una actividad sana y deportiva que fomenta las mejores cualidades del ser humano: el deseo de charla, de amistad y de compañía. Pero el sexo en solitario que nos proporciona la pornografía, ese solazarse consigo mismo y con sus imágenes, es también muy importante: la masturbación es un acto místico, donde el que la practica se pone en contacto con lo más íntimo de su ser. Y la literatura, cine o fotografía pornográfica sirve como apoyatura formal para esa comunión secreta. Todo es ceremonia y ritual en la masturbación, todo son gestos y figuras estereotipadas —rituales— en la pornografía. La belleza de los cuerpos o de los rostros es algo innecesario: lo que importa es crear fantasmas, darles una apariencia de corporeidad para que quien los contempla pueda inventar su propia historia.

Los mayores detractores del hecho pornográfico son, precisamente, aquellos que, por falso liberalismo, no se atreven a decir que lo son. La tachan entonces de subgénero —como hacen también con la ciencia-ficción, el tebeo o la novela policiaca—, hablan despectivamente de su mala calidad y, sobre todo, de su falta de imaginación. Es algo aberrante calificar de falto de imaginación, o de aburrido, a una máquina que sirve precisamente para producir imágenes. Y en cuanto a la acusación de mala

calidad, habría que ver con respecto a qué criterios, la buena o mala calidad de algo, su belleza o fealdad, son conceptos dictados por una clase en el poder que impone sus gustos al personal; y, desde luego, es muy distinto el concepto de belleza de un habitante de Entrevías que el de quien vive en Serrano. Pero, ateniéndonos a sus propios juicios, ¿podemos hablar contra la calidad estética de la obra de un Apollinaire, de una Anaïs Nin, de un Miller o de un Sade? Todos han hecho pornografía en algún momento, y estoy seguro de que todos se han divertido haciéndola.

El término en sí es bastante difuso en su significado: es pornografía, por definirlo de algún modo, lo que al censor no le gusta; y no hablo ya de censores ministeriales, sino de esos cultos censores que hablan vaso de whisky en mano, que critican y dictan modas. Esos son los que hacen sutiles distinciones entre erotismo y pornografía, cuando lo que nos dan como erotismo no es más que pornografía mal parida, inútil para la masturbación, una especie de corrida envuelta en celofán para no mancharse los dedos. Es pornografía lo que hacemos todos, ejercer la prostitución o hablar sobre ella. Los comentaristas poéticos escriben sobre prostitución; y los críticos literarios, pictóricos o musicales no hacen otra cosa: hablar de asuntos turbios y oscuros, reflejar la sordidez de un mundo donde todo se vende a cambio de algo. Y, encima, no excitan a nadie, no impulsan a nadie a gozar de su cuerpo ni del de los demás. Yo siento mucho que en los lugares donde escribo no me permitan hacer pornografía: me encantaría saber que algún lector mío —al que había que dar el calificativo de amable— se masturbase al leerme.

Triunfo 856, “Cultura a la contra”, 23 de junio de 1979, p. 54.

El retorno de los brujos

Detrás de cada pensamiento consciente acechan monstruos: seres de origen oscuro y cualidades imprecisas, que acechan cualquier oportunidad para manifestarse. Fuerzas extrañas, buenas o malas, dispuestas a asomar la oreja en cuanto los censores oficiales —el famoso “superego” del que tanto nos hablan los freudianos (todavía quedan), pero también los censores de carne y hueso, de horca y cuchillo— se descuidan. El pensamiento mágico está ahí, el mundo del misterio se hace medio visible, siempre velado púdicamente en sus partes más íntimas por el velo de Isis.

Dicen que vivimos una crisis de la religión, y no hay nada más falso; la que está en crisis —y tampoco mucho— es la religión oficial, la de Roma. Y es que veinte siglos de catolicismo, de sujeción a un solo yugo de irracionalismo, son demasiado. La gente busca cambios, sigue modas, en esto de la religión como en todo. Y empiezan a proliferar sectas, cultos, paraciencias y pseudomisticismos. O misticismos de verdad, que es lo mismo, solo que un poco más tonto: hay agnósticos, sufís, rosacruces, adoradores de Satán, neopaganos vestidos con túnica blancas que cada amanecer arrojan rosas rojas en cierta fuente del Parque del Oeste... Sin contar con los astrólogos, echadores de cartas, lectores de manos y otros augures; ni con los adoradores de platillos volantes, que buscan su salvación en las inmensas soperas que surcan el cielo viniendo de Ganímedes más o menos.

Lo malo de los brujos es que todos quieren salvarnos. Lo malo de los que creen en los brujos es que todos quieren salvarse. Deseo muy comprensible, desde luego, si nos ponemos a considerar lo mal que está el mundo. Lo malo es que siguen un camino equivocado, son como yonquis de la salvación. Son uno de los vestigios del jipismo que no muere; cambian

de casa obligatoriamente cuando Saturno está en oposición con Marte, por ejemplo, y se van de viaje porque se lo aconseja su gurú. Siguen miles de reglas y de fórmulas, y obedecen a más mandamientos que los de la Santa Madre Iglesia. Para eso, podrían haberse quedado en su seno materno. Cunde más ser del Opus que ser masón, aunque yo no pueda evitar el tener una cierta simpatía por estos últimos. Los masones sí que no son brujos: viejos liberales, servidores de un culto laico, guardianes de un misterio sin misterios, han sido perseguidos y asesinados en este país por el simple hecho de ser diferentes, de reunirse en sus logias y de jugar a la religión como niños grandes, sin creérselo demasiado. Pero la Inquisición franquista necesitaba víctimas para sus peculiares holocaustos, y aquí ya no había judíos, porque los había matado siglos antes la Inquisición fetén. No, los masones no son brujos.

No es mi papel aconsejar o desaconsejar nada, pero no puedo dejar de preocuparme ante ese retorno de los brujos que ya anunciaron hace años [Louis] Pauwels y [Jacques] Bergier en ese compendio de banalidades atinadas con salsa reaccionaria que llevaba el mismo título que mi columna de hoy. Francamente, seguir en serio por el camino de la magia me parece un error. La magia no ha funcionado nunca, es una técnica que no sirve, desde luego. Y si ahora algunos empezamos a cuestionarnos la técnica, que sí parece funcionar, y la ciencia, el aparato teórico que la sustenta, no sé por qué vamos a meternos en cosas todavía más antiguas, más inútiles. Me parece bien como literatura, como broma. Pero, por favor, no nos tomemos en serio. Y, sobre todo, no olvidemos que detrás del mago o del sacerdote está siempre el gobernante.

Triunfo 859, “Cultura a la contra”, 14 de julio de 1979, p. 46.

Wojtyla, disco dance

Hace unos días, mientras pasaba el fin de semana en uno de esos refugios campestres que a veces nos permitimos los urbanitas decadentes, me dejé absorber por ese sustituto del rosario en familia que es la TVE. Era mediodía y fuera pegaba el sol insoportable, haciendo imposible el refugio en la piscina o sus alrededores herbosos; así que me dediqué a sorber mi pastis —ahora también lo pone de moda la TV, en sus anuncios idiotas pero astutos— y a mirar a la caja mentirosa. De pronto recibí una de esas sorpresas que pocas veces me depara la realidad prefabricada que nos dan. La corresponsal de TVE en Roma, la autoelegida presidenta del club *de fans* del Papa, nos daba las primicias de una noticia asombrosa: ha salido un disco sobre el Papa. Una canción tipo “disco”,ailable y pegadiza, donde se habla del Papa deportista, juvenil y carca, que nos ha tocado en gracia de Dios. Y no sólo eso: también se han lanzado al mercado, con su efigie, camisetas veraniegas. Y *posters* donde le muestran esquiando en sus tiempos de cardenal. Como si fuera el Ché, o Superman, o cualquiera de esos ídolos que imponen de una forma o de otra a la juventud.

No voy a hablar de la calidad de la música; es un disco más, pegadizo y bailón, que tendrá el éxito relativo de todos estos productos seriados y húmedos, canciones de verano capaces de atormentarnos durante todo el año si Dios —o el adorable Diablo, en este caso— no lo remedia. Ni tampoco de la discutible belleza, material o decorativa en cualquiera de los dos casos, de *posters* y camisetas: se trata de objetos —como el propio disco— buenos para usar y tirar luego, artilugios de buhonero multinacional. Lo importante es lo que hay detrás, el deseo de la Iglesia de ponerse al día por los medios más ramplones y de vender sus ídolos inmediatos a una juventud que pasa cada vez más de corporaciones eclesiásticas. Debe haber

algún cardenal americano por ahí, experto en marketing, o un jesuita astuto, un Vautrin balzaquiano que sabe como nadie vender un producto podrido, averiado, como si fuera nuevo.

Realmente, este Papa del que tanto se habla por todas partes es bastante siniestro: polaco, anticomunista —diga lo que diga y haga lo que haga, no podemos olvidar que pertenece a la llamada "iglesia perseguida"— y que se apresura a asegurar que el infierno es una realidad y el Diablo una persona con existencia individual y consciente. Al mismo tiempo, el cavernícola neanderthalense se pone desodorante para que no se note su hedor a sangre inquisitorial; y esquía, y lleva rebeca, y se retrata con las plumas de los aztecas que su grey destrozó. Y besa niños y acaricia ancianos. Un poco más y se nos presenta bailando el *hula hop* —el aro, claro, blanco— con Enrique y Ana. Su sitio estaría en Disneylandia, levitando junto a Peter Pan o en amable cháchara con el ratón Mickey. Y la Iglesia lo avala, la Iglesia que ha perdido todo su bizantismo hierático, toda su majestad voluptuosa y bella; que la ha vendido a cambio de una mayor penetración en los corazones idiotas de los subnormales por quienes toma a los adolescentes.

Los ateos de toda la vida, echamos de menos aquello que de la Iglesia podía divertirnos más: la pompa, el esplendor, el fasto. Los estetas del XIX —sobre todo los ingleses— solían convertirse al catolicismo por un prurito estético prerrafaelista; adoraban el Renacimiento, el boato, las plumas y las amatistas. Los estetas de hoy no nos dejamos engañar por este *ersatz* de modernidad: está mal hecho y es apresurado. Le falta la solera y la tradición de miles de años que tenían la misa en latín y la silla gestatoria. Siento muchísimo no ser católico: me haría lefebvrista en seguida. Ante tales disparates no parece quedar mal el ser trentino. Y, al tiempo, aconsejaría al viejo joven Wojtyła que se hiciese punk: que se clavase imperdibles y se desgarrase la blanca sotana; que colgase de ella, incluso, alguna esvástica, así nos recordaría los suplicios de Treblinka, los de la Inquisición, e incluso la corona de espinas de Cristo.

Triunfo 864, "Cultura a la contra", 18 de agosto de 1979, p. 46.

Los críticos

Tanto en el campo de la literatura, como en el de rock, los críticos se comportan igual: como seres amargados y tristes, en exceso confiados en sus capacidades creativas, o más bien en las que tendrían de no haber quedado truncada su carrera por algún fenómeno imprevisible o tal vez sobrenatural. Desde esa postura altiva, juzgan el trabajo de los demás sin piedad, sin concesiones: rechazan todo aquello que no es perfecto, y —claro está— se limitan a hacer alabanzas de lo ideal inexistente. No hay un libro, ni una película, ni un disco ni un cantante que para ellos sea perfecto. Y en eso tienen razón, qué duda cabe: la perfección no es de este mundo y los valores que les damos a las cosas son puramente subjetivos: dependen de nuestro carácter, de nuestro estado de ánimo e incluso del color del día. Pero es que ellos exageran en su búsqueda de efectos; y, como es normal en estos casos, se aburren muchísimo.

Por muchas razones, asistir hoy día a un concierto de rock es algo deprimente. Y no tiene nada que ver con la música, desde luego, que a veces está bien. Para empezar, si se trata de un concierto multitudinario, hay que sufrir la humillación de la Policía, que puede incluso llegar a ser una humillación física, sentida en la propia carne, cuando las porras nerviosas de los chicos de marrón decidan abatirse sobre uno; luego, los empujones de la masa rockera, el calor insoportable de recintos sobrecargados de gente, la falta de aire, de espacio y de comodidades; los organizadores de tales conciertos parecen limitarse a traer el grupo o el solista a quien se va a ver, y a cobrar enormes cantidades de dinero a los que allí vamos, y se desentienden de todo lo demás. Pero, si te ha gustado el concierto, te queda un suplicio más: escuchar los comentarios de los entendidos, disecando la labor de quien ha actuado en el escenario, hay que sufrir la humillación de

la policía, que puede incluso llegar a pasarse un par de horas soportando el calor de unos focos, canteado, bailando y contorsionándose debe de ser un esfuerzo que yo considero, por lo menos, superior a mis fuerzas. Pero los entendidos no aprecian eso, no es su papel. Han de distanciarse de la masa, de todos aquellos que se han divertido de buena fe y que, según ellos, no han entendido absolutamente nada: no han visto tal mínimo fallo en el bajo en la segunda canción, ni han advertido cómo una segunda voz estaba mal modulada. Son unos chavales tontos, que se han limitado a gozar de la marcha que buscaban, sin plantearse complicaciones técnicas.

Por suerte para mí, yo no soy crítico más que de oficio: así que me limito a divertirme y a gozar todo lo que puedo. Selecciono antes lo que voy a ver, por supuesto, para que me ofrezca unas mínimas garantías de calidad. Y luego, me niego a juzgar con demasiada severidad algo que yo no sé hacer. Y, desde luego, tengo siempre muy presente que el rock no es sólo música, sino espectáculo y diversión, comunión con los que están a nuestro lado, juego.

Triunfo 872, “Cultura a la contra”, 13 de octubre de 1979, p. 58.

Los nuevos *hippies*

No se han muerto, no han desaparecido, no han emigrado todos en masa a los San Franciscos o Katmandúes de su mente. Pasean todavía, aunque ya sin flores en el pelo ni rosas en el cara, como viejos coches de un modelo muy antiguo, sus cuerpos cansados. Y toman ácido en las playas, y escuchan amaneceres puntuados por gaviotas, y se quedan colgados en la macrobiótica —régimen de comidas inventado por tontos, y que suele volver tonto a quien lo sigue— o en sueños de mermelada de naranja y caramelos de plástico a buen precio. Creo que ya no dicen “paz y amor” y no se adornan con terciopelos morados y túnicas hindúes semitransparente, pero son fundamentalmente los mismos: más cascados, aunque sean más jóvenes, o hayan descubierto el rollo este ahora, que sus antecesores de los sesenta; más cansados, también, y creo que convencidos de que el mundo no se arregla precisamente con Amor Cósmico (marca registrada) ni con varillas de incienso. Pero siguen hablando del Karma, del Dharma y de la Era de Acuario, pintando mandalas falsísimos —los auténticos están a unas quince mil pelas, demasiado para cualquier *hippy*— y escuchando al Dylan, hoy católico, y a grupos supervivientes de la vieja California.

Son enternecedores; algunos han descubierto el ácido ayer por la tarde y —como nos pasó a todos algún día— se sienten deslumbrados por la experiencia y tienden a confundir la extravagancia con la “expansión de la mente”. Y ahora son ecologistas, ácratas, dibujantes o músicos... como siempre. Son enternecedores, precisamente por lo antiguos que se han quedado, porque no se dan cuenta de que ya la historia —mayúscula optativa para esta palabra— no va por ahí de que estamos en otro momento. Y no es que los atardeceres que contemplan sean ahora distintos de los de antes, ni que el incienso haya dejado de oler bien. Pero la cultura ha cambiado y la contracultura fue invento de comerciantes y especuladores, que duró un corto verano y se agostó luego, sin dar frutos interesantes,

murió al nacer, de desnutrición y senilidad prematura. Y su cadáver fue rápidamente tragado por los grandes almacenes; hoy se pueden ver los restos pasándose por el Unicentro de Princesa, con sus tiendas abigarradas y sus anuncios luminosos casualmente —creo— de color verde y naranja³.

Al mismo tiempo, se puede observar, como dice muy bien Mariano Antolín Rato, una especie de “renacimiento neoexistencialista”, que acompaña a la música de la new wave y a la vestimenta pospunk. Neoexistencialismo que, desde luego, nada tiene que ver con Heidegger ni con Jean-Paul Sartre; pero tampoco tenían nada que ver estos señores con los “existencialistas” de los cincuenta que escuchaban be-bop y cool jazz en las cuevas del brumoso París, de Barcelona o de Sésamo. Juliette Greco ha sido sustituida por Patti Smith, Lou Reed, o —por ejemplo— Siouxi, las Tres Gracias de la canción popular moderna, y el jazz ha quedado arrumbado en el rincón de los trastos viejos, dando paso a un rock agresivo y duro, más inclinado a una violencia que suele ser casi siempre sólo gestual o vestimentaria.

Los neoexistencialistas son parcos en el vestir, como hijos de la crisis energética; beben cerveza en cantidades, y —los que pueden— manifiestan cierta preferencia por las drogas llamadas duras. No han llegado todavía a la elegante economía de gestos del hipster de los cuarenta-cincuenta, pero lo conseguirán pronto, a base de catatonia provocada. Vomitan mucho y pasean por su alrededor la mirada de pez frío que caracteriza a quienes ven el mundo como un disparate desprovisto de sentido, lugar de paso entre dos eternidades de Nada, del no ser a la muerte. Muestran una desesperanza moderada, un discreto y elegante aburrimiento. Mientras, los *hippies* continúan sentados en la playa de un Mediterráneo que acaban de descubrir, ya polucionado. Y contemplan el sol poniente, sentados en tachos de basura y aspirando humo de grifa y monóxido de carbono.

Triunfo 874, “Cultura a la contra”, 27 de octubre de 1979, p. 58.

³ La referencia indirecta es a los colores de la Unión de Centro Democrático, coalición de partidos de centro-derecha liderada por el Presidente del Gobierno Adolfo Suárez, que se alzó con la mayoría absoluta en las elecciones generales de 1977, primeras tras la muerte de Franco, y con una mayoría suficiente en las de 1979 [N. del E.].

Los cuadrofénicos

Bien orquestadas campañas de publicidad y de ventas nos devuelven a los Who, uno de los mejores grupos de rock del mundo. Ellos —y también los Kinks y tantos otros— dieron voz e imagen a los *mods* ingleses, a aquellos horteras —en el buen sentido de la palabra, en el etimológico: dependientes de comercio, pequeños oficinistas, chicos de una clase media muy baja— que descubrían, en el cultivo de un atildamiento, rayando entonces con la extravagancia, la posibilidad de salirse de la grisura y la miseria de una Inglaterra que todavía no se había inventado la industria de la música y del turismo para salirse de la depresión económica causada por la guerra mundial y por la pérdida de su Imperio. Los *mods* trataban de individualizarse entrando en otro grupo, vistiendo un uniforme diferente al de sus papás y vecinos. Trataban de aparentar una libertad y un desahogo del que realmente no gozaban, porque era imposible que nadie lo gozase entonces. Y se ayudaban para ello con pastillitas de muchos colores —éxtasis en su mayor parte—. Y se afianzaban más y más en sus personajes estereotipados, gracias a las peleas —violentísimas, sangrientas— que sostenían con sus rivales, los *rockers*. Estos últimos, pertenecientes como ellos a un proletariado industrial que tenía la vida muy difícil, habían adoptado otro modelo de vestimenta y de música: cazadoras de cuero, botas altas, perillas al estilo de la película *The wild ones*, que protagonizó Marlon Brando; todo ello al ritmo del muy buen rock de Gene Vincent y otros americanos. No había más que diferencias superficiales, estilísticas, entre los dos grupos. No podía haber otras, porque ninguno de los dos defendía ninguna ideología concreta, ni tenían un especial modelo de vida. Eren “rebeldes sin causa”; o más bien, no conocían las causas de su rebeldía, que por entonces se limitaba a escuchar una música considerada “estridente” por sus mayores y en irse a bailar cargados de anfetaminas. Todo esto ocurría a principios de los sesenta, antes del *flower power*, antes de los hippies, antes de que los jóvenes intentasen organizarse de una

manera revolucionaria. Eran los primeros brotes, todavía confusos y poco definidos, de lo que se ha denominado después el disenso juvenil.

La película *Quadrophenia*, recientemente estrenada en Madrid, da cuenta muy bien de esa época y nos narra la historia de un muchacho que es protagonista —y víctima, finalmente— de ella. Cuenta —con mucha ternura, por cierto, e incluso con algo de nostalgia— el despiste inmenso de aquellos chicos y chicas, su vida miserable, sus diversiones y sus peleas, igualmente ingenuas. Está basada, precisamente, en la “ópera rock” —terrible concepto, verdadero contrasentido que sólo responde a imperativos comerciales— de los Who. Y tiene un éxito enorme entre los jóvenes de hoy, de ahora mismo, y en España. Despierta polémicas; los chavales de quince o dieciocho años eligen ser *mods* o *rockers* ahora, cuando ya no existen ninguna de esas dos categorías, casi veinte años después de las grandes batallas campales de Brighton que se cuentan en la misma película. Resulta muy curioso.

Y es una pena. Es una pena que una película que debiera resultar reflexión sobre el pasado, narración de un fenómeno ya histórico, vaya a dictar modos y modas de conducta y vestuario. Entre otras cosas, porque el estilo *mod* era bastante feo —esos cortes de pelo de suburbio inglés, esos trajes entallados de tres o cuatro botones, mala copia (muy mala) de los modelos de Savile Row...— y sufriremos mucho si se impone. Pero además, porque no responde a nada de lo que está pasando ahora ni en Inglaterra ni —mucho menos— en España. No vivimos ya principios de los sesenta y esto parece tan obvio que da hasta vergüenza señalarlo, ni podemos comparar la calidad de los grupos americanos y de los ingleses porque hacen otras cosas que hace años. No podemos tomar partido de una pelea que no es la nuestra y que no nos importó. Pero el fenómeno se nos intenta imponer, con todo lujo de campañas publicitarias. Como se nos han impuesto tantas cosas que nos eran ajenas. Para vender mejor determinados productos.

Al margen de todo ello, hay que decir que la película me gustó mucho, y que la música que le acompaña es una maravilla. Lo que no se puede es encontrar mensajes donde no los hay y volver a vivir una batallita que lleva ya años muerta y enterrada.

Triunfo 880, “Cultura a la contra”, 8 de diciembre de 1979, p. 66.

LO MARGINAL: SENSIBILIDAD Y ALTERIDADES

Los raros

Hace un año, cuando se votaron senadores y diputados, hubo un insospechado candidato al Senado: el filósofo Liberto. Este hombre ya mayor, de pelo cano, buscaba por las calles de Madrid las firmas necesarias para presentar su candidatura de forma oficial; al tiempo; vendía o regalaba libritos con su doctrina, que contenían aforismos como este: “La libertad es la logística del ser”. El filósofo Liberto pertenece por derecho a la antigua y grande estirpe de los raros. También es de cita Ocaña, el pintor, travesti y estrella del cine catalán, y también algunos ultraecologistas que recorren, para ir a sus ocupaciones cotidianas, kilómetros madrileños en bicicleta y cubiertos con máscaras antigás.

Nada hay de nuevo en esto: desde Diógenes “El Perro”, habitante de un tonel que se permitía las mayores libertades en un tiempo que era, al menos, tan poco libre como el nuestro, siempre ha habido raros. Cambian con el tiempo y las costumbres: dudosos sofistas en la Grecia clásica; “filósofos” prohibidos por Nerón en la Roma imperial —esa Roma que tuvo a uno de ellos, Claudio, ahora actor de televisión, por César— a causa de su rareza; goliardos, clérigos poetas en el Medievo; pícaros y estudiantes en el Siglo de Oro; bohemios románticos más tarde. Y hace poco, la invasión de los rarísimos anglosajones: *beatniks*, *hippies*, *freaks*, multicolores..., sin olvidarse de los existencialistas de los años cincuenta. Ahora, los raros no tienen nombre; ni siquiera son punks, que es un fenómeno demasiado cercano a la moda de consumo como para poder presentar cartas de rareza.

El raro es un personaje muy vinculado a la literatura y al mundo de las artes en general: de él y en él vive. Para mantener su tren de vida —según definición que le escuché a un amigo, raro a sus horas, “el raro (él decía bohemio) es aquel que trata de vivir como un aristócrata con los medios del proletariado”— tiene que cultivar las difíciles artes del cuento y la trampa. Contando cuentos, como los poetas. Buscan la copa de chinchón en el cinc

de un bar, entradas para un concierto de rock o buena compañía del sexo que prefieran. A cambio de todo ello, ofrecen como pago su rareza, o sus rarezas: conversación ante todo. Y un cierto pintoresquismo en costumbres y vestuario. Los raros no son tolerados, sino amados por quienes les mantienen: son como la proyección ideal del no-raro, que se esfuerza en imitarlos; desde sus harapos, implantan modas con más autoridad que Beau Brummell y alegran con chistes e historietas las aburridas tardes —noches ya no hay en Madrid— del pub. A veces son víctimas escogidas para la burla general de la reunión. No les importa: el raro ejerce su función artística, a medio camino entre la del chamán y la del bufón; son una mezcla de magos poderosos y de tontos del lugar.

En muchas ocasiones, el raro es también creador: Valle-Inclán, Modigliani, Emilio Carrere o Adamov: extravagantes ciudadanos, según definición del dictador Primo, que han contribuido a enriquecer eso que con fatua cursilería llamamos nuestro acervo cultural, y que no es más que un compendio de rarezas, envío de raros a raros. Es conveniente, pues, ver a través de la máscara de su extravagancia: puede que el raro de hoy sea el genio de mañana, que guarde en su roto bolsillo poemas que un día serán —para su póstuma vergüenza, porque el raro no ha querido ser nunca personaje oficial— estudiados en las escuelas.

Triunfo 828, “Cultura a la contra” 9 de diciembre de 1978, p. 64.

Volver al guetto

Desde luego, lo de vivir cada vez se hace más difícil, casi imposible. Y si se tiene la desgracia de pertenecer a un grupo minoritario y marginado, peor. Eso pasa con los gays, por ejemplo, que son, o deberían ser, mucho menos alegres de lo que su nombre indica. A los gays les putean de todas las maneras posibles y de alguna más: por ejemplo, echándoles de su trabajo. como hace poco ha ocurrido en una valenciana fábrica de sostenes —“Little Kiss”, besito, me parece que se llama—, de donde des-pidieron a dos trabajadoras acusadas de lesbianismo, porque el encargado se las encontró no precisamente dándose besitos, sino con la mano de una puesta sobre el brazo de la otra. Esto se cuenta porque un importante semanario le ha dado publicidad, pero hay casos así a montones. Y nadie hace nada, y las centrales sindicales se lavan las manos, y nadie se mete en asuntos tan feos por temor a mancharse las manos.

También les prohíben a los gays celebrar sus fiestas. En este país democrático y constitucional, el FLHOC (Frente de Liberación Homosexual de Castilla) no pudo celebrar las Jornadas en favor de la liberación sexual que tenía previstas en el barrio de Prosperidad. La Policía ocupó el barrio —pero, ¿qué barrio no está ocupado por la Policía?— y el Gobierno Civil denegó el permiso. Y es que no se puede, es que es una ingenuidad pensar que eso del derecho de reunión sea algo más que una palabra que queda bonita en la Constitución. Aquí los únicos que tienen derecho a reunirse son algunos militares en cafeterías de Argüelles para darnos sustazos. Pero para pedir algo tan simple y elemental como el derecho a hacer lo que se quiera con la propia vida privada, para eso no puede uno ni reunirse a tomar una copa.

Muchos son los movimientos de liberación gay que existen ahora en nuestro país: la mayor parte de ellos, grupúsculos sin demasiada fuerza,

pero dotados de una rara vocación de martirio que les hace capaces de casi todo. Uno de ellos, el Front Gai d'Alliberament, lleva su osadía hasta el punto de querer ser legal, como un partido. Y para ello recogen firmas de toda la izquierda, y vemos a grupos como el MC [Movimiento Comunista] y como el PT [Partido del Trabajo], que nunca han sido precisamente muy alegres, apoyándolo. Vaya también mi firma en su apoyo si es que les sirve de algo, que no creo. Porque no parece fácil que esas libertades de las que tanto hablan nos las vayan a dar. Y, si no, veamos lo que está pasando con la famosa y nefasta Ley de Peligrosidad Social: la cambian, hacen de ella otra cosa. Pero lo que bajo ella era delito, lo sigue siendo dentro de otro cuerpo jurídico diferente.

La solución para el gay marginado y golpeado debería ser volver al ghetto que le han impuesto, luchar desde él como desde un terreno no cedido, sino conquistado, y reivindicar su derecho a cantar canciones de Juanita Reina y de Donna Summers. Pero ni eso le dejan: en Madrid, por lo menos, el pequeño barrio donde el ghetto gay tiene su asiento físico — porque mental y moralmente, todos estamos metidos en un ghetto amplio—, los controles policíacos, las redadas y las recogidas de carnet son cosa de todos los días. Y, ¡ay! del joven raro o semitravesti al que pillen; y más ¡ay! todavía del adulto que vaya con él. No se puede ni siquiera ir a las reservas donde la norma encierra a la antinorma. Queda olo el recurso del pataleo, el ultraje a la moral pública que se lleva a cabo desde posturas extremistas y travestidas. O refugiarse en el mundo de papel de seda y falla de mal gusto que los ocañas han inventado. Y, sobre todo, callar, no protestar y guardar la calma que es, justamente, lo que el Sistema quiere que hagamos.

Triunfo 831, “Cultura a la contra”, 30 de diciembre de 1978, p. 44.

Peter Pan, sin complejos

Entramos en una cafetería anaranjada y comemos algunas hamburguesas. Después vamos a un cine que hay en la Gran Vía donde dan películas de Walt Disney en sesión continua. Un amigo mío opinaba que todos los males de la juventud y la estupidez que acecha por doquier provienen de la absorción masiva, en la infancia, de productos disneyanos. Es un análisis de café —antes, las cosas más importantes se decían en los cafés y quedaban colgadas entre el humo ambiente— tras el que se oculta una verdad muy seria: Disney y sus brujos de plexiglás y caramelo han robado los mitos de la infancia y los han echado a perder: los magníficos dragones, las hechiceras bellas y perversas, los árboles parlantes del Parque del Oeste —en fin, de cualquier parque, de cualquier bosque—, las lámparas con genio incorporado, los enanos que excavan sus túneles dorados; todo ello ha sido convertido por el “mago de Disneylandia” en una masa de productos fabricados en serie, y con marca de fábrica además.

Hace unos días he vuelto a ver Peter Pan. Aquella noche —iba yo muy pasado— no paré de llorar durante la película. Lloraba al mismo tiempo por mi infancia perdida y por el mal retrato que de ella hace el señor Disney. El Peter Pan ahí dibujado es un jovenzuelo de ojos brillantes y formas ambiguas, que poco tiene que ver con el personaje que se inventó el enanito Barrie. Convendría una reedición de esa joya que es el cuento del enano para que los pocos niños que aún leen se enterasen de quién es Peter Pan, el niño que se escapa de su casa a los dos años porque no quiere crecer. Peter es el primer rebelde de quien tuve noticia, el primero que se niega a aceptar el mundo insoportable de los adultos. Los odia tanto, que pretende matarlos a todos. En el País de Nunca Jamás —mi primera utopía también— se dice que cada vez que alguien suspira muere un adulto. Y Peter suspira y suspira sin parar.

Cultura y memoria “a la contra”

Como el antiguo Hermes Psicopompo, tiene la función de llevar al “otro lado”, al País de Nunca Jamás, a los niños que en el parque se caen de sus cochecitos, bien sea por descuido o porque están ya hartos, como ese niño que, nos cuenta Barrie, decidió escaparse porque sus padres hablaban siempre de acciones y de billetes de Banco. Allí pueden realizarse en una vida más plena. Allí hay piratas inquietantes —su jefe, el Capitán Garfío, es un hombre sumamente bien educado, que odia a Peter Pan solo porque tiene mejores modales que él—, indios que juegan a la guerra y sirenas. También hay duendes, seres amorales cuyas mentes son tan pequeñas como sus cuerpos y que solo pueden albergar un sentimiento a la vez: pueden amar u odiar, pero nunca al mismo tiempo. Es un misterioso más allá en el que todos hemos soñado alguna vez y en el que algunos seguimos soñando todavía. Peter Pan fue el primer *hippy* de la Historia, el primero que decidió pasar de todo y buscar una realidad alternativa menos siniestra de la que padecemos.

A pesar de Disney, es bueno que el niño que no quiso crecer vuelva a aparecer de algún modo en el alféizar de nuestra ventana. Nos da un buen ejemplo de rechazo. No hay que olvidar, de todas formas, que en el mundo que vivimos los piratas no son todos tan bien educados, los indios que nos atan al palo de la tortura nos quieren matar de verdad y la guerra contra los llamados “adultos” va de veras. Pero no estaría mal entender la vida como una aventura y rechazar el mundo de los billetes de Banco.

Triunfo 835, “Cultura a la contra”, 27 de enero de 1979, p. 48.

Cultura a la contra

Pero, ¿qué es un pasota?

Hay términos que empiezan siendo insultos y acaban por servir de etiquetas. Bajo ellas se ocultan cosas que normalmente no deberían tener nombre ni apellidos; cosas indefinidas, casi diría que abstractas, caracterizables tan sólo por su falta de existencia. Los movimientos culturales, para o contraculturales de los jóvenes y menos jóvenes, han sufrido siempre esta triste suerte. Y no es cosa de ahora. Ya el antediluviano Mesonero Romanos llamaba "románticos" —en el sentido más peyorativo posible— a los jóvenes que, en su época, llevaban cabellos largos y chalecos de vivos colores. Luego, de todo: existencialistas, "beatniks", "hippies", "freaks", "punks"... y pasotas. Todo el mundo lo dice de todo el mundo; nos lo llamamos unos a otros continuamente. Puede decirse que todos somos el pasota de otro, el pasota de alguien.

Ahora bien: a pesar de los miles de folios que se llevan escribiendo desde hace más de dos años sobre el tema, nadie ha conseguido explicar claramente qué es un pasota —uno de verdad, integral, vamos—, cuál su atuendo preferido, sus gustos, sus aficiones y eso que llamamos filosofía de la vida. El pasota es un ser misterioso, que todo el mundo dice conocer, pero que nadie explica. Por lo visto, es un hombre que tiene tan buenas cartas que puede permitirse "pasar" de todo, como en el póquer. O que, sin tener precisamente un buen juego, sabe que el que le ofrecen a cambio va a ser peor todavía; es decir, una persona sensata. Más sensata, por lo menos, que aquellos que le definen, entre iracundos e irónicos. Los definidores/detractores del pasota son aquellos que tienen algo que vender y se mueven por la rabia de poder encontrarse sin clientela. Los políticos, sobre todo —derechas o izquierdas, da igual, todos los políticos son de derechas—, se horrorizan ante el pasota, y se sienten sin embargo atraídos por el morbo que les rodea: el morbo del sexo fácil y la alegre o triste droga. También los tenderos se enfadarían si los pasotas dejaran de comer.

En realidad, el llamado pasota no pasa de nada. Sólo pasan de todo los imbéciles integrales —esos lo han hecho siempre— y, desde luego, los muertos, esos seres extraños que se encierran en cajas estrechísimas y viven una existencia subterránea con la complicitad de sus familiares. El llamado pasota no pasa de comer, ni de dormir, ni de escuchar a Lou Reed, ni de nada que le produzca una verdadera satisfacción. Busca, simplemente, otra forma de satisfacer sus necesidades. Y no se la dan. Entonces se compra su "Ajoblanco" —esa bella y contradictoria revista— y se va a su Pláxico, donde ponen tan buena música. Y allí charla con sus amigos, se dibuja un mundo nuevo y tal vez más divertido. También, a veces, el pasota se pega un picotazo de caballo, mucho menos nocivo que el picotazo que nos da cada mañana el periódico liberal, y cada semana la revista de izquierdas de turno, tan europea ella; drogas estas mucho más peligrosas, mucho más deformantes de la realidad y que, desde luego, producen más muertes por infarto con sus continuos temores de golpes galácticos.

Hay otro tipo de pasotas: los que no pasan, pero se pasan. Estos son mucho más peligrosos, paranoicos de veras. Por temor a que violen a sus mujeres e hijas, llenan las calles de guardias y las noches de controles armados; por temor al fantasma de las drogas, prohíben a los ciudadanos comprar hasta tampax sin receta; por temor a la muerte —a la suya o a la del Estado— nos instalan definitivamente en la muerte y en la desinformación. De éstos es de los que habría que hablar, cuando se analiza el fenómeno del pasotismo, del pasotismo a lo bestia. ■ EDUARDO HARO IBARS.

por la vía pictórica y por la vía de la extrañeza. Es una fórmula que, sin tener nada que ver estilísticamente con ella, sí que tiene que ver, metodológicamente en cambio, con la pintura "metafísica" que practicaron algunos italianos hace aproximadamente cincuenta años.

No tiene nada que ver estilísticamente con esa pintura, digo, pues en aquella pintura se cuidaba mucho el cuerpo centripeto de los objetos, y en la pintura de Juanillo Ulbricht se abandona la posibilidad centripeta de temas y personajes, cultivando una acción dibujística deliberadamente ablandada por la acción interior de la masa que se describe, membrillos, cebollas, algún paisaje e incluso un personaje algunas veces conocido.

■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

DISCOS

Ritmos de retaguardia

A pesar de la reticencia inicial de la siempre conservadora industria fonográfica nacional, van apareciendo en España las grabaciones de los pequeños sellos independientes responsables en gran parte del extraordinario rejuvenecimiento del rock contemporáneo: Radar, Stiff, Beserkley, Sire. A tan ilustre lista habría que añadir la londinense Chiswick, cuyos discos distribuye aquí Movieplay. Una marca quizá no tan notable, ya que aunque Chiswick sea comparable a Stiff o Sire en volumen de producción, sus lanzamientos suelen ser menos brillantes, peor producidos, no tan indispensables, rara vez sorprendentes.

Claro que el hecho de que su control de calidad sea menos estricto también tiene su lado positivo. Chiswick acepta grabar la música de artistas que las compañías importantes juzgarían anticomerciales, inmaduros, retrógrados e indignos de su atención. Artistas que gracias a su dedicación fanática por estilos, actitudes o sonidos considerados oficialmente como anacrónicos, contribuyen a enriquecer el pa-

norama del rock actual y evitan que se despegue excesivamente de sus humildes raíces.

Por ejemplo, **Little Bob Story**. Un grupo obsesionado por el "rhythm and blues" de Animals, Them, Small Faces y otros combos de los sesenta. "Off The Rails" sufre por la producción y la selección de canciones, pero es una agradable introducción al sonido de estos franceses revivalistas.

Los **Bishops** también son otros dinosaurios que viven en la década pasada. Carentes de la ligereza de unos Dr. Feelgood, han ido compensando su rudeza con la incorporación a su repertorio de viejos temas de los Kinks o los Standells. "The Bishops Live" contiene una de sus saludables y estrepitosas descargas en directo.

Por el contrario, los **Radio Stars** atemperan su sonido metálico con una indudable debilidad por la tradición pop inglesa. Eso y el humor implícito en la mayor parte de los cortes de "Songs For Swinging Lovers" les hace particularmente agradables.

Naturalmente, Chiswick también potenció el movimiento punk. Así, podemos tener ahora "Cycledelic", primer —y seguramente, último— LP de **Johnny Moped**, uno de esos enternecedores personajes que se creyeron totalmente los "slogans" del momento ("cualquiera puede ser una estrella", "lo que cuenta es el entusiasmo", etcétera) y salieron al escenario para exhibir su gloriosa incapacidad musical, su inmensa confusión, su total falta de carisma. Sin embargo, piezas como "cariño, tengamos otro niño" son tan encantadoras en su primitivismo como las paridas de Jonathan Richman.

Al otro extremo encontramos a los **Radiators**, banda dublinesa que podría representar a los músicos que debutaron bajo la etiqueta punk y que van evolucionando satisfactoriamente. Las canciones de su "TV Tube Heart" tratan del poder de mixificación de los medios de comunicación y resultan bastante digeribles, a pesar de su ruidosa indignación.

Tal vez lo más convencional de la colección Chiswick sea **Sniff And The Tears**, cuyo LP "Fickle Heart" está cargado de estructuras sólidas que recuerdan a Steely Dan, de melodías tan atractivas como las de Al Stewart. Un disco bien realizado y presentado dignamente que tal vez sea la baza secreta de Chiswick para salir de su segundo plano, de su encasillamiento en sonidos pretéritos para colección-

Pero, ¿qué es un pasota?

Hay términos que empiezan siendo insultos y acaban por servir de etiquetas. Bajo ellas se ocultan cosas que normalmente no deberían tener nombre ni apellidos; cosas indefinidas, casi diría que abstractas, caracterizables tan solo por su falta de existencia. Los movimientos culturales, para o contraculturales de los jóvenes y menos jóvenes, han sufrido siempre esta triste suerte. Y no es cosa de ahora. Ya el antediluviano Mesoneros Romanos llamaba “románticos” —en el sentido más peyorativo posible— a los jóvenes que, en su época, llevaban cabellos largos y chalecos de vivos colores. Luego, de todo: existencialistas, *beatniks*, *hippies*, *freaks*, *punks...* y pasotas. Todo el mundo lo dice de todo el mundo; nos lo llamamos unos a otros continuamente. Puede decirse que todos somos el pasota de otro, el pasota de alguien.

Ahora bien: a pesar de los miles de folios que se llevan escribiendo desde hace más de dos años sobre el tema, nadie ha conseguido explicar claramente qué es un pasota —uno de verdad, integral, vamos—, cual su atuendo preferido, sus gustos, sus aficiones y eso que llamamos filosofía de la vida. El pasota es un ser misterioso, que todo el mundo dice conocer, pero que nadie explica. Por lo visto, es un hombre que tiene tan buenas cartas que puede permitirse “pasar” de todo, como en el póquer. O que, sin tener precisamente un buen juego, sabe que el que le ofrecen a cambio va a ser peor todavía; es decir, una persona sensata. Más sensata, por lo menos, que aquellos que le definen, entre iracundos e irónicos. Los definidores/detractores del pasota son aquellos que tienen algo que vender y se mueven por la rabia de poder encontrarse sin clientela. Los políticos, sobre todo —derechas o izquierdas, da igual, todos los políticos son de derechas—, se horrorizan ante el pasota, y se sienten sin embargo

atraídos por el morbo que les rodea: el morbo del sexo fácil y la alegre o triste droga. También los tenderos se enfadarían si los pasotas dejasen de comer.

En realidad, el llamado pasota no pasa de nada. Solo pasan de todo los imbéciles integrales —esos lo han hecho siempre— y, desde luego, los muertos, esos seres extraños que se encierran en cajas estrechísimas y viven una existencia subterránea con la complicidad de sus familiares. El llamado pasota no pasa de comer, ni de dormir, ni de escuchar a Lou Reed, ni de nada que le produzca una verdadera satisfacción. Busca, simplemente, otra forma de satisfacer sus necesidades. Y no se la dan. Entonces se compra su *Ajoblanco* —esa bella y contradictoria revista— y se va a su *Pláxtico*, donde ponen tan buena música. Y allí charla con sus amigos, se dibuja un mundo nuevo y tal vez más divertido. También, a veces, el pasota se pega un picotazo de caballo, mucho menos nocivo que el picotazo que nos da cada mañana el periódico liberal, y cada semana la revista de izquierdas de turno, tan europea ella; drogas estas mucho más peligrosas, mucho más deformantes de la realidad y que, desde luego, producen más muertes por infarto con sus continuos temores de golpes galácticos.

Hay otro tipo de pasotas: los que no pasan, pero se pasan. Estos son mucho más peligrosos, paranoicos de veras. Por temor a que violen a sus mujeres e hijas, llenan las calles de guardias y las noches de controles armados; por temor al fantasma de las drogas, prohíben a los ciudadanos comprar hasta tampax sin receta; por temor a la muerte —a la suya o a la del Estado— nos instalan definitivamente en la muerte y en la desinformación. De estos es de los que habría que hablar, cuando se analiza el fenómeno del pasotismo, del pasotismo a lo bestia.

Triunfo 836, “Cultura a la contra”, 3 de febrero de 1979, p. 48.

La decadencia de Occidente

Pues sí, señor, así de spengleriano está el mundo de esta culturilla que parece a la contra, pero que está a favor, que parece disidente y nos sale sumisa y reaccionaria. Se nos viene hablando de decadencia desde hace algunos años, y se nos dan por todas partes sesudas y moralistas lecciones de trabajo. Así, convencidos de la inutilidad de todo, no hacemos nada; podemos, en todo caso, producir mucho y nada más. Y no es que se equivoquen mucho los que hablan del fracaso ineludible, no. Lo que pasa es que generalizan demasiado y proyectan en todos nosotros lo que es fracaso exclusivamente suyo: de una clase, de una concepción del mundo, de un proyecto vital que se lleva viniendo abajo desde principios de este siglo, o tal vez desde antes. Pero, supongo yo, si fracasan unos —o fracasamos— supongo que habrá otros que venzan, o que nos venzan. Pensar esto es arriesgado por lo dualista, pero que no puedo evitar. A lo mejor es que yo también decaigo.

Todo esto venía a cuento del mundo del disco y del *rock*, que es los que todavía —yo soy así de antiguo— me va, me enrolla, me mola, o como se diga eso. Y dejo a los cultos con sus culturas, a Sánchez Dragó con sus “Gágoris y Habidis” y a Savater con sus no menos admirables —y tan tontamente criticadas por algunos miopes— peleas contra todo. En otro momento hablaré de estos personajes épicos y mágicos. Y, ahora, al *rock*, que es lo mío.

Resulta que, desde que aparecieron en el mercado esos tres genios de la música popular que se llaman Lou Reed, Sem Ayers y Bryan Ferry — cada uno con sus peculiaridades, con sus manías personales, con su estilo peculiar—, se empezó a hablar por todas partes de *rock* decadente, que es, al parecer, el que hacen estos señores y otros muchos más: Patti Smith, el

mismo Bowie —tan sano y comerciante él—, los fenecidos New York Dolls y hasta —si apuramos mucho a los etiquetadores— los propios punks, que son más bien brutales. Yo nunca he sabido por qué tenían que ser decadentes estos señores. Así que se lo pregunté a un amigo, más sabio que yo en esto y en casi todo, y que no acaba de hablar de decadencias. “Es decadente —me dijo— aquel que adopta una actitud frente a la vida donde se mezclan el pesimismo escéptico, la languidez irremediable y una cierta dosis de ironía y como de complacencia en el horror de la vida, sin mácula de autocompasión, más bien con un distanciamiento esquizoide hacia los problemas de uno mismo”. Le miré asombrado. Busqué el diccionario. En él se dice, claro, que decadente es el que decae, y que decaer significa “Ir a menos, perder alguna persona o cosa parte de las condiciones o propiedades que constituían su fuerza, bondad, importancia o valor”.

La palabra, pues, ha cambiado de significado. Lo suelen hacer de vez en cuando ellas. Pero hay que tener cuidado. Porque, oculto y soterrado, sigue conservando su valor anterior: lo emplean los astutos manipuladores de la publicidad subliminal, para convencernos de que aquello que nos gusta, aquello que apreciamos, las personas cuyo trabajo admiramos, son en realidad seres venidos a menos, cosas podridas. Y que, por lo tanto, nosotros, a quienes esas cosas nos gustan, somos así también.

Y no es verdad en absoluto. Ni los señores que he citado antes, ni otros muchos que olvido, ni yo mismo —lo juro— somos decadentes. Sí en el sentido que lo decía mi amigo. No decadentes, sino decadentistas. No agonizantes sino contempladores de la agonía. Desde luego, es posible que ni ellos, ni yo, ni nadie lleguemos a médicos del mundo. Pero queremos que no se desvirtúe nuestro papel. Que no se nos llame decadentes, sino testigos.

Triunfo 837, “Cultura a la contra”, 10 de febrero de 1979, p. 42.

Alegrías de la Corte

El mundo está rígidamente dividido en hombres y mujeres; papeles que no deben cambiarse ni entremezclarse, so pena de incurrir en los mayores castigos legales y en la repulsa de la sociedad entera. Papeles que no responden necesariamente al comportamiento sexual de los individuos, sino a detalles de modas y costumbres. Por ejemplo, el vestido: prohibidísimo está el adoptar la vestimenta o adornos que se supone pertenecen al sexo contrario. Y esto no es cosa de hoy: en la antigua Grecia, que se supone sin mucho fundamento un ejemplo de sociedad sexualmente permisiva, se podía llegar a castigar con la muerte al travesti, a no ser que tuviese un significado religioso codificado. Y los animistas indios y siberianos convertían en chaman al hombre que adoptase vestidos o costumbres femeninos. No le mataban, sino que le endiosaban y hacían de él un intermediario entre hombres y dioses; pero, de hecho, le separaban rígidamente del resto de la tribu. Ignoro el origen de este horror al travesti: tal vez, y aceptando la teoría del matriarcado primitivo, a los hombres les costase tanto liberarse del yugo matriarcal — como les cuesta hoy a las mujeres librarse del patriarcal— que viesan con horror cualquier afeminamiento.

Es curioso que el travestismo femenino no esté castigado entre nosotros, sino que incluso sea fomentado por la moda. Se impulsa a las mujeres a que usen vestimentas masculinas, pantalones, corbatas y trajes de chaqueta. Es más: se tiende al llamado unisex, que es, en realidad, un modo de no-diferenciación entre sexos, pero adoptando características del uniforme que, a lo largo de los siglos, la sociedad ha ido moldeando para los machos de la especie. Hay autores —Burroughs, por ejemplo— que pretenden que nuestra sociedad no es patriarcal, sino matriarcal. Lo que

sí está claro es que se trata de una sociedad rígidamente sexista, y que cualquier desviación de la norma o intento de romper las barreras morales —que no las físicas: se respeta mucho más al transexual castrado, convertido en mujer, que al travesti— es reprimido con dureza.

Hablo de esto porque en nuestros tiempos de recién estrenada “democracia” —extraña democracia donde mueren niños por pedir agua⁴— se han puesto de moda las redadas de travestis. Los controles nocturnos, las detenciones y las vejaciones a ciudadanos travestidos o menores de edad son continuas: se alega para ello el “escándalo” y la represión de la prostitución. Mientras tanto, en barras americanas la prostitución ortodoxa —la que, como la maternidad, es propiedad (y también fardo) de la mujer— es tolerada, incluso se permite cierta homosexualidad “discreta”. Lo que nos falta, claro —lo que se nos roba—, es libertad de expresión. Y no me refiero tan solo —aunque también— a la mordaza que, sobre ciertas materias, se impone y se impondrá a los medios de comunicación, sino a la libertad de expresión individual, a la famosa —y mal entendida por las izquierdas tradicionales— “libertad del cuerpo”. Nadie es libre de expresar sus deseos y apetencias de manera clara; nadie puede utilizar el lenguaje más antiguo del mundo: el lenguaje del vestido, del adorno, de los gestos. Tal lenguaje, castrado y unidimensionalizado, debe ceñirse al modelo de personalidad que se nos impone; todos debemos adoptar la máscara gris que caracteriza al hombre irremisiblemente adaptado. A veces —¡oh, respiro!— las modas cambian y se nos permite una diversidad dentro de la uniformidad.

Las alegres chicas de Madrid lloran por las noches, y los chicos tienen que huir de los blancos zetas mortíferos. La tristeza nos invade a todos cada vez más.

Triunfo 842, “Cultura a la contra”, 17 de marzo de 1979, p. 58.

4 La referencia es a la alarma social provocada por la mala calidad del agua en ciudades-dormitorio del extrarradio de Madrid, que se convirtió en noticia periodística [N. del E.].

De la frivolidad y su tratamiento

En estos tiempos de seriedad, salpicados de jornadas de reflexión y de momentos históricos y trascendentales, está muy mal visto ser frívolo; parece un entretenimiento de alta comedia cuando estamos sumidos en la desolación del esperpento. Se mira mal a quien es alegre, o a quien sabe llevar su tristeza —así decía Bárbara u otra cantante francesa— como una flor en el ojal. Se insulta desde todos los puntos de vista a quien bromea sobre lo serio y más aún a quien se tome en serio lo superficial. Como siempre, ellos, los serios, los profundos, los trascendentales, mandan. Y dentro de poco empezarán a meternos en campos de concentración, reeducación o exterminio a quienes nos neguemos a tomarles tan a pecho como ellos creen merecer. Se perdona todo menos la frivolidad; no se permite un punto de viste disidente, la mirada ingenua de quien dé más importancia al color de los calcetines del presidente que a sus palabras como si las dos cosas no estuviesen directamente relacionadas! Eso sí, la sátira, la crítica humorística, está permitida o incluso bien vista.

Sin embargo, la frivolidad es una forma de visión de la realidad positiva: el frívolo es aquel que ve la realidad desde la distancia, que se fija en la superficie y en la apariencia de las cosas y sabe sacar de este material elementos para un análisis agudo, si no profundo. Su arma es la paradoja —expresión de una verdad olvidada, según el maestro—, su capacidad genial, la de unir dos realidades aparentemente distantes en el mismo plano. El frívolo comprende la relación que puede tener una puesta de sol con un golpe de Estado inminente, y actúa en consecuencia. Su visión del mundo está —como el mismo mundo— guiada por el azar y por el capricho. Nadie más capacitado, pues, para comprender lo que pase.

Todos nuestros pensadores actuales —todos los que importan— están marcados por una brillante frivolidad: comentan el mundo desde sus alrededores, se fijan en destellos nimios y en visiones de conjunto demasiado grandes. Su [e]snobismo cultural —otro valor muy despreciado— les ayuda bastante en la tarea: les permite estar al corriente de la moda y ver lo que nos quieren hacer pasar por trascendental desde el punto de vista de lo efímero, lo perecedero; anteponen así lo moderno a lo clásico —que, en el fondo, no es más que una moda convertida en canon, un trozo de algo que fue vivo y que ahora ha quedado anquilosado—, lo gracioso a lo sublime, la flexibilidad al rigor y la belleza del mito a su significado. El frívolo es oportuno frente al oportunista.

En estos últimos tiempos —desde que murió el padre de todos— se está llevando a cabo una campaña para devolvernos la seriedad a todos los que no la queremos para nada: se nos impulsa, por ejemplo, a votar haciéndonos creer que nuestro voto es importante, y que las urnas son los objetos más serios del mundo; que podemos decidir nuestro futuro, cuando el futuro es algo que sigue estando en manos de los serios oficiales, que se lo reparten como quieren. Se desea encasillarnos en partidos y banderías diversos, seguramente para poder clasificar mejor nuestros cadáveres después de pasar por la cámara de gas. Pero no nos dejamos, ya nos llamen pasotas, ya decadentes, inconsecuentes tal vez, así queremos continuar. Aunque solo sea para permitirnos el lujo de tener opiniones o, por lo menos, intenciones propias.

Triunfo 843, “Cultura a la contra”, 24 de marzo de 1979, p. 58.

Cultura a la contra:

El encantamiento

En esta rara feria de vanidades, donde hasta los vocablos tienen su precio, se habla mucho del "desencanto", se dice que las izquierdas están desencantadas, que los jóvenes están desencantados, y que desencantados con el mayor de los desencantos son los pasotas. Quizá tenga algo que ver en eso la excelente película de Jaime Chávarri sobre la ya casi olvidada familia Trapp, que llevaba ese título, y el estado de ánimo que los lúcidos miembros de esa familia nos mostraban como suyo. En cualquier caso, yo creo que es al revés: que estamos todos "encantados", sometidos a un encantamiento. Somos como príncipes convertidos en ranas en un mundo en el que las ranas se hubieran convertido en príncipes. Vivimos en un mundo de irrealidades, como presos en la pesadilla que alguna bruja ha previsto para nosotros. Deambulamos, como los zombis de Romero, en un inmenso centro comercial —de Plástico al Figón, del Dos de Mayo a Chueca— movidos por tropismos, por condicionamientos impuestos; pero aquí, y como siempre, la verdadera vida está ausente.

Encantados están esos que ahora llaman pasotas, los marcianos de la urbe, que se han dado cuenta —como todos, pero manifestándolo de una manera más aguda— de que viven en un planeta que no es el suyo. Postura que, por lo menos, puede considerarse muy incómoda; y que lleva, claro, al rechazo total de los sueños de otros, de los que nos los imponen. Y no es que la vida real se nos haya escapado de las manos, sino que nunca la hemos tenido. Y no es que sintamos esa punzada de aburrimiento y decepción que sienten los niños cuando les regalan el juguete ansiado y descubren que no les gusta; eso les pasa sólo a los que tienen muchos juguetes, y nosotros nunca hemos tenido ninguno.

De pronto, decidimos hacer cosas para salir de esa pesadilla de aire mal acondicionado —cada vez se respira peor— que es la vida cotidiana. Buscamos soluciones, soluciones que cambian según la moda imperante: un día son las drogas lo que cambiará nuestra percepción de la realidad y nos hará ver la vida tal como verdaderamente es; otro día pensamos en eso que se llama "la revolución", como medio de cambiar el mundo; luego viene un guru y nos cuenta que en realidad eso de estar encantados no está tan mal y que basta con entenderlo y aceptarlo todo con mansedumbre; y, más tarde, aburridos de todo, podemos buscar en el alcohol o las drogas llamadas duras una manera de no enterarnos del embrujo fatal. Buscamos por todas partes varitas mágicas o nos ponemos en manos del líder carismático, del Mago de Oz que nos enseñe el camino para volver a casa y nos devuelva el valor, el corazón y el cerebro.

Pero las varitas no funcionan, y el Mago de Oz resulta ser siempre un farsante. Nadie nos va a resolver la papeleta, ningún hada monísima escuchará nuestras voces ni nuestros votos. El hechizo al que estamos sometidos sólo podremos arreglarlo —si es que alguien puede— nosotros mismos. Parece que hay que romper el espejo. Lo malo es que no sabemos cómo. ■ EDUARDO HARO IBARS.



Grupo Ible.

de su bravura en directo. Se trata de una de las producciones más deficientes del sello Gong, ya que a la estrechez del presupuesto hubo que añadir las ausencias por diversas circunstancias del productor y el ingeniero de sonido durante algunos momentos claves de la grabación (hay quien diría que todos los momentos son claves cuando se trata de la realización de un primer disco). Esto determina un sonido pobre, con deficiencias tan flagrantes como la no inclusión de determinadas pistas instrumentales en la mezcla final de alguno de los cortes del LP. Desafortunadamente, las producciones anglosajonas dentro de este tipo de rock nos han habituado a una sofisticación sonora, una perfección en los arreglos de las que "Cuevas de Altamira" carece. En tales circunstancias, es casi una bendición que el disco apenas haya sido promocionado y haya pasado inadvertido.

Ible ya tienen recopilado el material para su segundo LP, en el que se alejan de los aires populares para utilizar a fondo sus propias capacidades como compositores. Como tantos otros grupos de provincias, las alternativas son difíciles: necesitan crecer, pero su desarrollo artístico se ve entorpecido por su lejanía de los centros de la industria discográfica y los grandes medios de comunicación. Demasiado ingenuos o demasiado honestos para intentar capitalizar su proximidad, a "el rock con raíces" o "la nueva música celta", Ible no se preocupan de las etiquetas y confían simplemente en salir adelante por la fuerza de su música y sus convicciones. Sus posibilidades comerciales son esca-

sas y uno desearía poder hacer algo más que encomiar su intento. ■ DIEGO A. MANRIQUE.

TEATRO

"El extraño mundo de Nacho Larrañaga"

La sala "importante" del Centro Cultural de la Villa de Madrid ha prestado sus medios técnicos y humanos para la exhibición de la cuarta obra dramática de Torcuato Luca de Tena. Un estreno de estas características arrastrará un forzoso rosario de preguntas que individualizadas quizá no tengan posible contestación, pero que forman, en conjunto, la consecuencia —una más— pragmática de este global desconcierto tantas veces apuntado.

Hay que decir pronto y claro (porque lo visto así lo requiere) que la pieza pertenece a formulaciones viejas y de amargas resonancias. Esta "fantasía dramática" —como el mismo autor la denomina— parece sacada directamente de la falacia oficialista que escarpó nuestros escenarios de posguerra. Un melodrama de tresillo de rica tapicería, donde los personajes evaden con la risa fácil y el llanto fofo a unos espectadores enajenados por claras intenciones proselitistas. No sorprende, por otra parte, reencontrarse a un Luca de Tena paralizado en sus constantes: carga emocional subjetivizada, regusto por un particular misticismo y,

El encantamiento

En esta rara feria de vanidades, donde hasta los vocablos tienen su precio, se habla mucho del “desencanto”, se dice que las izquierdas están desencantadas, que los jóvenes están desencantados, y que desencantados con el mayor de los desencantos son los pasotas. Quizá tenga algo que ver en eso la excelente película de Jaime Chávarri sobre la ya casi olvidada familia Trapp, que llevaba ese título, y el estado de ánimo que los lúcidos miembros de esa familia nos mostraban como suyo. En cualquier caso, yo creo que es al revés: que estamos todos “encantados”, sometidos a un encantamiento. Somos como príncipes convertidos en ranas en un mundo en el que las ranas se hubieran convertido en príncipes. Vivimos en un mundo de irrealidades, como presos en la pesadilla que alguna bruja ha previsto para nosotros. Deambulamos, como los zombis de Romero, en un inmenso centro comercial —de Pláxico al Figón, del Dos de Mayo a Chueca— movidos por tropismos, por condicionamientos impuestos; pero aquí, y como siempre, la verdadera vida está ausente.

Encantados están esos que ahora llaman pasotas, los marcianos de la urbe, que se han dado cuenta —como todos, pero manifestándolo de una manera más aguda— de que viven en un planeta que no es el suyo. Postura que, por lo menos, puede considerarse muy incómoda; y que lleva, claro, al rechazo total de los sueños de otros, de los que nos los imponen. Y no es que la vida real se nos haya escapado de las manos, sino que nunca la hemos tenido. Y no es que sintamos esa punzada de aburrimiento y decepción que sienten los niños cuando les regalan el juguete ansiado y descubren que no les gusta; eso les pasa solo a los que tienen muchos juguetes, y nosotros nunca hemos tenido ninguno.

Cultura y memoria “a la contra”

De pronto, decidimos hacer cosas para salir de esa pesadilla de aire mal acondicionado —cada vez se respira peor— que es la vida cotidiana. Buscamos soluciones, soluciones que cambian según la moda imperante: un día son las drogas lo que cambiará nuestra percepción de la realidad y nos hará ver la vida tal como verdaderamente es; otro día pensamos en eso que se llama “la revolución”, como medio de cambiar el mundo; luego viene un gurú y nos cuenta que en realidad eso de estar encantados no está tan mal y que basta con entenderlo y aceptarlo todo con mansedumbre; y, más tarde, aburridos de todo, podemos buscar en el alcohol o las drogas llamadas duras una manera de no enterarnos del embrujo fatal. Buscamos por todas partes varitas mágicas o nos ponemos en manos del líder carismático, del Mago de Oz que nos enseñe el camino para volver a casa y nos devuelva el valor, el corazón y el cerebro.

Pero las varitas no funcionan, y el Mago de Oz resulta ser siempre un farsante. Nadie nos va a resolver la papeleta, ningún hada monísima escuchará nuestras voces ni nuestros votos. El hechizo al que estamos sometidos solo podremos arreglarlo —si es que alguien puede— nosotros mismos. Parece que hay que romper el espejo. Lo malo es que no sabemos cómo.

Triunfo 845, “Cultura a la contra”, 7 de abril de 1979, p. 58.

Dandies y antidandies

Resulta casi imposible ser un dandy en un mundo donde impera el Corte Inglés. La gente va toda de uniforme; a veces son uniformes abigarrados, como de fantasía —los colores del parchís, colores de esta primavera—, pero en cualquier caso todo conduce a la misma monotonía, al mismo hastío impuesto desde fuera, al deterioro cada vez mayor del paisaje urbano, lleno de manchones de colores idénticos, repetidos hasta el asco. Se nos despersonaliza. Se nos quita el carácter. Sospecho que, en algún oscuro rincón de la DGS⁵, existe una activa brigada antidandies, compuesta por diseñadores de moda, publicistas expertos en marketing y algún director de cine o productor de grupos musicales vendido al enemigo: entre todos preparan y arreglan los uniformes que se han de llevar esta temporada, o la siguiente. El exhibir, aunque solo sea en el vestido, el más mínimo detalle de carácter verdadero puede llevar a las peores consecuencias: desde el ostracismo social —nadie sienta un *clochard* a su mesa— hasta la cárcel, que rebosa de travestis, en el fondo personas cuya orientación vestimentaria no responde a la normativa oficial.

Convendría definir lo que es un dandy, pero renuncio a ello: otros, ante los que me siento enano, lo han intentado antes que yo: desde Baudelaire a Luis Antonio de Villena, pasando por Balzac y Barbey D'Aurevilly. Y, lo que es más, todos ellos intentaron e intentan llevar a la práctica su dandysmo, con mayor o menor fortuna. Es normal: el artista, como bien sabía Wilde, no limita su creación a su obra, sino que la lleva —al menos, lo intenta— a la vida. En todo caso —y sin que esto sea una

⁵ Siglas de la Dirección General de Seguridad, instancia gubernativa de control social que tuvo un papel importante activo en la represión durante el franquismo y la transición [N. del E.].

definición dogmática— yo diría que dandy es quien consigue hacer de su apariencia externa un reflejo de lo que considera su verdadero carácter: su atuendo, sus adornos y sus gestos están todos encaminados a hacer del hombre un signo, una representación voluntaria y continua de sí mismo.

Por supuesto, todos intentamos, de algún modo, parecernos a nosotros mismos, hacer coincidir el interior con el exterior; pero solo el dandy lo consigue, como artista que es. Por eso no hay muchos dandies entre los que cultivan otras artes; para el poeta, el músico o el pintor, el dandysmo es, todo lo más, como el violín para Einstein o la coca para Sherlock Holmes: un placer marginal, excitante y creativo, que les distrae de cosas más serias. Claro que se dan algunos casos de poetas que pinten bien, pero son pocos. Tampoco las mujeres son dandies: están demasiado condicionadas por la moda —hecha por hombres— como para incurrir en el dandysmo, que es la antimoda. El dandy es reactivo —ojo: no confundir con reaccionario— y va siempre un poco a la contra, aunque sin pasarse. La moda es algo que puede crear, pero que no sigue.

Ahora, los dandies no exhiben ricos ropajes. Desde los viejos beatniks de barba enmarañada, la elegancia y la belleza ya no están supeditadas a la noción de bienestar económico: el dandy actual —que no tiene por qué ser “elegante” en el sentido clásico del término— elige simplemente la ropa que le retrata, sin cuidar de los valores impuestos socialmente, ni siquiera los de su propio grupo, ni siquiera de los contravalores de ciertos grupos marginados. Porque el dandy está solo; mientras que el pasota desharrapado, el pulcro empleado de Banco o el travoltito de discoteca forman parte de una multitud: multitud que puede ser de tergal, de vinilo o de tela vaquera o marinera. Pero todos ellos están corteinglesificados.

Dandy fue —no sé lo que hace ahora— Andy Warhol; en realidad, todas sus demás actividades —la pintura, el cine, la fotografía: todo imagen— están supeditadas al dandysmo. Y también era un dandy Allen Gins-berg, con su barba enmarañada, disfrazado de beat-hippie-judio-de-Patterson de manera inimitable. Y dandy es el *clochard* abrazado a su botella de vino. Podrán ir “mal vestidos”, pero son dandies.

Triunfo 846, “Cultura a la contra”, 14 de abril de 1979, p. 58.

Lobotomía, por favor

Cada vez tenemos menos capacidad para aguantar la tragedia. Debe de ser por la inexistencia de un medio que la espectacularice, que la haga asimilable: la tragedia ha abandonado el teatro, el cine, la música. Y se ha convertido en un hecho cotidiano, diario, de la calle. Y así no hay manera de vivir: con una tensión constante, con una especie de neurosis de guerra permanente, y sin posibilidad de aliviarla de ningún modo, sin manera de salir de ella. Las emociones afluyen, monstruosas y horribles, y no hay donde descargarlas. El horror de la calle, llena de policías y ladrones, se ve seguido por el horror de los cubículos más o menos privados donde nos refugiamos, en familia o en pareja, pero siempre irremediamente solos.

Nos queda una sola solución claro, la de siempre: la droga, en cualquiera de sus aspectos. Algo que nos haga olvidar la durísima realidad, porque ya no hay cómo canalizarla. De la droga se ha hablado mucho, casi siempre desde un punto de vista ideológico: a favor, o en contra. Y ahora se nos descuelgan Enrique Galán y Nacho P. Piñó con un librito —casi un panfleto—, que se llama *Gastronomía de las drogas*, y que edita Zero-Zyx⁶. Es un libro muy sencillo, bastante mal escrito, y en extremo interesante. Porque estos chicos prescinden de ideologías, precisamente, y se limitan a contar lo que pasa. Y lo que pasa, en ese terreno como en los demás, es bastante desagradable. Nos demuestran que la droga tampoco sirve como pantalla, que los botes de humos solo los usan los malos y cuando los buenos queremos utilizarlos se nos vuelven en contra. Se pasan un poco, claro. Porque quieren ser didácticos. El panorama de esta historia horrible que nos dan, queda en exceso ensombrecido. No es verdad que todos los usuarios de coca acaben

⁶ Enrique GALÁN SANTAMARÍA e Ignacio PÉREZ PIÑÓ. *Gastronomía de las drogas. Usos y consumos*. Madrid, Zero-Zyx. Colección *Lee y discute*, 1979.

paranoicos, ni tampoco es verdad que todos los alcohólicos mueran de cirrosis. Todo es un problema de saber usar los que tenemos a mano, y de no dejar que ellos nos usen a nosotros. Y todo, en el fondo, es un problema de clases sociales y económicas: no es igual un señor que se fuma varios porros al día y que tiene su fate riquísimo y nepalí guardado en la nevera para que no pierda propiedades, que el grifota ex legionario que se coloca con *kiffi* de quinta o decimoséptima categoría, lo mezcla con aguardiente barato —el mejor aguardiente, por cierto, es el más barato— y luego monta broncas en los bares porque no le quiere nadie.

Además, ya es hora de que se deje de hablar de las drogas en general en el mismo libro. Ya sabemos —estamos hartos de saberlo— que el chocolate y la coca no son lo mismo. Entonces, ¿por qué no poner cada cosa en su sitio? Pantallas antirrealidad son casi todas esas cosas pero también lo son los periódicos, la TV(E), la radio con sus cuarenta principales y toda la información que se nos da. Haría falta un análisis serio y meditado de la droga como medio de información. Y de cualquiera de las drogas que conocemos como medios de información diferentes. Porque transmiten informaciones, visiones concretas de lo real; nos aumentan el caudal de datos —casi todos falsos— que tenemos sobre el mundo en que vivimos. Y su uso y consumo está dirigido por la misma trama negra internacional que domina los demás medios de información.

Una de las cosas buenas que tiene el libro de Galán y Piñó es que también habla de las drogas permitidas, del alcohol y del tabaco, por ejemplo. Porque nadie habla nunca de eso como drogas, por la muy sencilla razón de que están permitidas por la Ley y la Policía no las persigue. O hasta cierto punto: la embriaguez en la vía pública es uno de los supuestos “delitos” incluidos en la siniestra Ley de Peligrosidad Social, pero quien va a la cárcel por ello no es jamás un chico fino y de buena familia, sino el borracho de barrio, el currante o el parado que beben para olvidar la angustia de vivir cada día en un mundo muy difícil.

La droga ha sustituido al espectáculo y la química se ha convertido en un dios del placer. No soportamos la vida, y tenemos que escaparnos de ella. Los que somos conscientes de ello pedimos lobotomía, por favor. O una tanda de electroshocks que nos dejen imbéciles para siempre.

Triunfo 857, “Cultura a la contra”, 30 de Junio de 1979, p. 70.

¡A pegar maricas!

Cuando yo era joven —bueno, más joven de lo que ahora soy— se daba un deporte muy particular entre algunos de los chicos de mi edad: se iban a pegar maricas. Debía producirles un placer que yo nunca he comprendido bien, el agredir a alguien que les deseaba; tal vez una sensación de poder, la superación de algún oscuro complejo, o quizás una forma de sublimación del propio deseo, más atormentador para ellos que para sus víctimas. Teorías hay muchas para explicar esa barbaridad. Pero no por ello deja de ser una barbaridad.

Ahora bien, los chicos de mis tiempos, por lo menos, no se escudaban en ninguna ideología. Eran, claro, producto de una muy definida, determinada e imperante. Pero lo que hacían lo hacían por puro placer animal, como cazadores. No tenían periódicos donde se fomentase tales cacerías, ni gritaban consignas político-religiosas al tiempo que golpeaban a sus víctimas. Dentro de su espantosa enfermedad, estaban más sanos que quienes, hoy día, siguen pegando maricas (o rojos).

Esto pasó el día 20 de junio, el mal llamado “Día del Orgullo Gay”; y digo mal llamado, porque difícilmente puede sentir orgullo quien es carne de cárcel, de manicomio, de pistola o de garrote facha. No tiene tiempo de sentir orgullo quien tiene miedo, quien se ve obligado a vivir en ghettos, quien ve en cada sombra y en cada uniforme un enemigo: está demasiado ocupado en huir o, en el mejor de los casos, en defenderse de quienes le atacan. Como tampoco podían sentir orgullo los judíos exterminados en Varsovia, ni los esclavos negros de las plantaciones del Sur de los Estados Unidos; como ningún marginado puede estar orgulloso de serlo, sino que debe más bien intentar acabar con la situación que le margina.

Y el citado día 24, tal estado de cosas quedó muy demostrado. El FLHOC⁷ y varios grupos de izquierdas convocaron en Madrid una serie de actos para ese día, concretamente un mitin y una manifestación. El Gobierno Civil —digno representante de esta sociedad que se atreve a llamarse democrática— denegó el permiso para la manifestación, pero autorizó el mitin en lugar cerrado. Y la reunión se celebró lejísimos, en la Casa de Campo, a las tórridas once de la mañana de un domingo. Asistió muy poca gente —el miedo, claro, unido a la distancia y a la falta de información hicieron su efecto—, y sus oradores no dieron sus apellidos ni permitieron que se les hicieran fotografías. Tenían, claro, miedo. Y un miedo justificado por muchas razones: todavía hay —y me temo que la cosa seguirá así por muchos años— leyes en este país que permiten encerrar a un hombre por su sexualidad; patronos que despiden a sus empleados por maricas; o familias monstruosas que deciden tratar con electroshocks a sus hijos, porque son raros.

Y, además de todo esto, hay bestias que pegan. Bestias que esperaron a los reunidos a la salida del acto, a la entrada del Metro El Lago, armados con cuchillos, garrotes y hasta algún revólver. Hay un herido grave de un garrotazo y una de las bestias disparó cuatro tiros al aire. Lo malo es que, a veces, en el aire hay alguien, y que a veces —no ocurrió en esa ocasión— ese alguien es alcanzado y muere. La Policía Nacional solo detuvo a dos de los agresores. Y gracias, porque lo raro es que no detuviera a los agredidos.

Mientras esto pasa, no veo que tengamos derecho a seguir emocionándonos con series blandengues como *Holocausto* o *Raíces*, ni a deplorar los horrores de los nazis; me parece una forma de tranquilizar conciencias, una especie de refugio en los horrores del pasado para olvidar los del presente, para no hacer nada por remediarlos. Ni que debamos pensar que la injusticia, la muerte, la miseria y el horror, se dan solo en Nicaragua o en Irán. El horror, por desgracia, está a la vuelta de la esquina.

Triunfo 858, “Cultura a la contra”, 7 de julio de 1979, p. 54.

7 Siglas del Frente de Liberación Homosexual de Castilla [N. del E.].

Milenio

La otra noche, presa del habitual insomnio ciudadano, con miedo a salir a la calle por si las bombas de los fachas me cogían en algún bar decente y sin un duro⁸ en el bolsillo —estado este mucho más condicionante para no salir que el miedo a las bombas, a las que ya empezamos a acostumbramos en Madrid—, puse la radio. Escuché entonces a un joven —unos veinte años le calculé por la voz— que nos avisaba de algo que todos los profetas que se precien han anunciado: el fin de los tiempos. Organizaba el joven también un camping para prepararse a tan terrible acontecimiento. Bueno, pensé yo: una locura más para el verano, un disparate de esos que pueden desembocar en terribles chascos o en buenos dineros para quien sepa manejar la broma como negocio.

Pues, por lo visto, es más que eso. Todo el mundo se preocupa ahora del milenio, del “diluvio que viene”, de la Era de Acuario y demás zarandajas, disfrazadas a veces de ecología o de falsa tecnología de ciencia-ficción antigua. Todo el mundo, o casi todo el mundo, se ha contagiado de esta locura de terror, de ese miedo abyecto a la muerte de todo. Unos, por la crisis de la energía, en la que ven el final de la cultura en que vivimos. Otros, temerosos de que las centrales nucleares les estallen en las narices cualquier día; algunos más, por creencias religiosas o místicas —la Era de Acuario—: y muchos otros, contagiados por el miedo general, basándose en interpretaciones históricas o pseudohistóricas de la realidad actual.

⁸ La referencia es a la moneda de cinco pesetas de la época [N. del E.].

Incluso con el asunto del “Skylab”, se ha vuelto a resucitar el miedo de los galos a que el cielo se les cayera encima⁹. Se han hecho incluso conjuros colectivos en los conventículos de las brujas “jipis”, para evitar tan terrible desgracia; y algunos listillos han inventado paraguas antiaerolito. Se denuncian también, para el mítico año dos mil, terremotos de distinta índole, apariciones de signo: en el cielo, emersión de atlántidas y sumersión de otras zonas pobladas de la Tierra. Y guerras nucleares, y bombas de neutrones, y hambres generalizadas, y contaminaciones de las aguas y de los aires. El último programa de *Érase una vez el hombre* nos mostraba un cuadro fantacientífico del año dos mil y pico: la Humanidad huyendo en cohetes hacia otros planetas mientras el suyo estallaba.

Hasta los argentinos —que deberán ocuparse de cosas más urgentes, como derrocar a Videla— se preocupan por estos asuntos: el Grupo Cero —ellos cantan, bailan, psicoanalizan y escriben poemas, todo ello a precios módicos— llaman a su revista *Apocalipsis Cero*. Hay una cierta inquietud, un miedo a lo que pasará. Un miedo que, creo yo, debe enmascarar el miedo más difícil de soportar a lo que realmente está pasando ya, y a lo que ha pasado. Es como el miedo al infierno o la búsqueda del paraíso: ponemos nuestros temores y nuestras esperanzas tan lejos, que no vemos aquello que pueda ser verdadera e inmediata causa de terror: el increíble aumento del coste de la vida, o la disminución radical de la libertad, por ejemplo, en el mundo entero.

Desde luego, detrás de toda esta campaña de terror debe haber alguien, ese alguien que no tiene un rostro definido, sino muchos rostros y muchas cuentas en bancos; alguien que se ve amenazado en sus intereses inmediatísimos y que trata de desviar de él nuestra atención, ocultándose tras las catástrofes como tras cortinas de humo. Yo he decidido, personalmente, no preocuparme más por los milenios. Hay cosas que llaman mucho más mi atención.

Triunfo 861, “Cultura a la contra”, 28 de Julio de 1979, p. 48.

⁹ En referencia a l temor expresado por Abraracurcix, jefe de la aldea gala en los cómics Astérix y Obélix, de Uderzo y Goscinni [N. del E.].

Las mujeres

Siempre he amado a las mujeres: se perfuman, se desodorizan, se visten y calzan con buen gusto. Para los surrealistas —los viejos surrealistas nunca mueren; ahora hacen *rock*, por ejemplo— eran encarnaciones más que humanas de la Luna, de la Muerte, de la Noche, del Amor: pozos con muchas mayúsculas donde engolfarse —en todos los sentidos de la palabra— y dejarse llevar por corrientes de inconsciente colectivo hacia playas llenas de caracolas freudianas. Los surrealistas —románticos a fin de cuentas— consideraban a la Mujer —siempre con mayúsculas— un ser mágico y con pocas connotaciones humanas.

Por desgracia, o por suerte, siguen siendo las féminas —palabra de rancio sabor, antigua, señorial y cursi— muy poco humanas. Las feministas también, y sobre todo ellas: forman parte de otra tribu, de otra especie, y es una pena que la palabra “raza” tenga tantas connotaciones nazis, porque también se podía utilizar para ellas. Las mujeres siguen siendo diferentes. No es culpa suya, desde luego; nunca ser diferente es culpa de quien sufre tal condición, ni siquiera de quien goza de ella: se trata de un papel impuesto, de una situación obligada por la inmensa mayoría. Ciertamente es que ellas intentan salir de su marginación, de su *ghetto* interno; algunas se pasan, se disfrazan de hombres, como si no se dieran cuenta de que los hombres —los varones, vocablo equivalente a féminas— son también seres extraños, artificiales, de que sus conductas estereotipadas son también producto de una división artificial en sexos y grupos. Los varones y las féminas, los galanes y las tiernas doncellas, son productos de un disparate, de una división artificial que nos separa en sexos. Y que no es solución, ni para acabar con tal ruptura, el adoptar los estereotipos del otro grupo, o considerarlo como un enemigo total. Las

Cultura y memoria “a la contra”

mujeres que olvidan sus perfumes, sus exóticos peinados, sus raros vestidos, y que se visten de vaqueros y no se depilan las axilas: aquellas que se llaman macho —qué disparate— y se intentan disfrazar, incluso mentalmente, de macho, se equivocan. Como los hombres que intentan asumir una condición femenina, los travestis y otros enloquecidos; desencasillados en busca de otra casilla, marginados que buscan otra marginación, juegan el mismo juego de división hasta el infinito, de atomización, de la especie humana. Ya no existen dos sexos —bastante monstruosa en sí esta división—, sino cuatro o cinco, o, más bien, cuatro o cinco actitudes exteriores de sexualidad, bastante graciosas desde el punto de vista estético, pero faltas de interés en general.

Yo sueño —a veces, todavía, sueño; a veces, ¡ay! me quedan esperanzas— con un mundo en el que no haya diferencias sexuales, ni raciales ni grupales de ningún tipo. Sueño en un mundo de superficies brillantes, de actitudes libres y jacarandosas, basadas en una estética más que en una ética, en una libre acción lúdica más que en una postura reactiva, que es, a fin de cuentas, moralista. Sueño —perdón por lo confuso de la frase, que tantas cosas significa a un tiempo— en una auténtica revolución sexual unida a otras muchas revoluciones, que me permita tratar a las mujeres como compañeras de mundo, residentes como yo en esta Tierra inhóspita. Imagino el placer que supondría el adorar a las mujeres como adoro a los hombres, en tanto que seres imprevisibles, que no dependen ni del modista ni de los grandes almacenes, ni de un determinado partido político, ni de nada. Sueño en un mundo donde hayan muerto la familia, el municipio y el sindicato. Y que todos nos perfumemos, nos desodoricemos, nos vistamos y calcemos con buen gusto.

Triunfo 865, “Cultura a la contra”, 25 de agosto de 1979, p. 50.

Para nada

“Hay años que no está uno para nada”, decía —creo— un antiguo humorista de derechas; los de izquierdas, claro, no tienen días así: están demasiado ocupados firmando pactos y consensos, y colaborando al esplín y a la neurosis de los escritores de derechas y otros señoritos, poniéndoselo fácil para que puedan dedicarse a sus cultos menesteres, como el de hacer gracia. Por eso, el humorismo —al cual otro insigne derechista, Ramón, dedicó un manifiesto entero— ha sido casi siempre de derechas, si no conservador (eso, por su misma naturaleza, nunca puede serlo el humor). Tenían tiempo, rentas y posibilidad de exhibir la mala leche con el correspondiente permiso gubernativo, con póliza de tres pesetas —¡ay!, aquellas pólizas y ventanillas de negociados, sobre las que (siguiendo los pasos de Larra, que no era de derechas ni mucho menos) ironizaban tanto— y seguridades personales.

Nosotros, que ni de derechas ni de izquierdas —somos más bien adoradores del Caos multiforme e insensato—, hace ya lustros, y aun centurias, que no estamos para nada. Pero de verdad, para nada; a no ser para el arrastre. Nos morimos de sobredosis de existencia, y los basureros nos encuentran tirados en el interior de esos grandes cilindros negros donde las porteras depositan por las noches los detritus de todo el vecindario. Ya ni nos miran; alguno comenta, por lo bajo, “Qué trompa tenía éste”, mientras nos arroja a la trituradora, donde ni siquiera tenemos fuerza para gritar mientras nos arrancan de cuajo los miembros y luego la cabeza. Nuestra muerte ni siquiera es un espectáculo; nos roban, incluso, el suicidio, la última dignidad del ser humano: tratan primero de convencernos para que sigamos vivos y produzcamos más. Y cuando al fin lo hacemos, dicen que fue un accidente o —cuando

Cultura y memoria “a la contra”

aparecemos ya colgados de una higuera y con nota explicativa al pie del cadáver— alegan que fue “en un momento de enajenación”, lo que puede que hayamos hecho en el momento más lúcido de nuestra vida. Y si sobrevivimos, pueden incluso meternos en manicomios. Y es que, claro, estamos locos. Loco está cualquiera que no aprecie las bellezas del Metro, que no se embohe con la tele, que no vote a su líder, que no quiera encerrarse en el maco sin retomo del curro fijo, las letras, y la parienta servidora de sopa siempre demasiado caliente o demasiado fría. Locos, aquí y en Rusia, somos los disidentes; y hay que cebarnos de haloperidol, largactil y otras camisas de fuerza para que no demos mucho la lata al personal.

Bueno, pues que nos encierren: del encierro al entierro no hay más que un paso, una letra que cambiar (que no de cambio). Y si no lo hacemos, si no damos el pequeño salto hacia el vacío, podemos también recordar, con Baudelaire, que el suicidio es un pensamiento que ayuda a pasar más de una mala noche. Y recordar a Brian Jones —muerto en piscina—, a Jim Morrison —en bañera, esta vez, de sobredosis de alcohol—, a Janis Joplin, superchutada y borracha; a Syd Vicious, hartado de ser el malo del cuento, y a otros muchos suicidas y lobotomizados del show-business, del gran teatro del mundo.

Y si no, hacer lo que yo. Escribir memeces a lo largo del día, dirigidas a un público de suicidas potenciales, a ver si les doy el empujoncito final. O si —con algo de suerte— les corto la cuerda, ese rollo de la muerte, y les explico —como me tengo que explicar a mí por las mañanas— que bueno, que se trata nada más de seguir haciendo cosas para nada.

Triunfo 868, “Cultura a la contra”, 15 de septiembre de 1979, p. 48.

Pero aún mejor había sido el primer tiempo, poderoso y melodramático, con una música que saltaba o se recogía en sí misma con la ferocidad de un tigre amenazado.

Si Daniel Barenboim construye tiempos de sonata feroces, Martha Argerich es feroz por sí misma. Su recital fue todo energía ya desde el inicio, la Segunda Partita: o sea, Bach, que dicen que es una de sus especialidades. Y vaya si lo es. Como que uno se olvida de que aquello es un ejercicio, y de que está escrito para clavicémbalo, y de que es Bach, y de todo, vamos. En manos de la Argerich aquello se convierte en un ente fabuloso e incontenible que te coge en volandas, y te trae, y te lleva, y te acaba dejando sin respiración. Y eso no fue nada, que luego vino Prokofiev: la terrorífica Sonata Séptima, de la que muchos destacan su fuerza descriptiva, cuando quizá sea más fácil, ahora, ver en ella la obra de quien busca retroceder estilísticamente de la manera más digna, mirándose en el espejo de Ravel. Fuera de contenidos e intenciones, de lo que no deja dudas la Sonata es de que Prokofiev acumuló en ella efectos y dificultades porque pensaba en un ejecutante excepcional, Sviatoslav Richter, el Sviatoslav Richter de principios de los años 40. Y lo mejor que se puede decir de Martha Argerich es que, si Prokofiev hubiera tenido que pensar en ella, no habría cambiado nada, y hasta a lo mejor hubiera complicado más la cosa.

Tras el descanso, que nos merecíamos todos, llegó la Tercera Sonata de Chopin. Las notas del programa advertían del error de considerar esta música como "frágil y enfermiza", pero con Martha Argerich no hay peligro. Su Chopin es resuelto, categórico y rebosante de salud: homérico e impetuoso, más que Chopin parece John Wayne. Aquello fue de verse. La Argerich volaba por pasajes de endemoniado virtuosismo, y descargaba con la mano izquierda acordes que eran como puñetazos en el ojo. En música clásica no sé cómo decirlo, pero a eso en el jazz se le llama tener swing. ¡Qué bárbara! Cuando terminó la Sonata, retiró las manos bruscamente, como si el piano diera calambre. Y yo juraría que sí, que lo daba. Si no, no sé a qué espera. ■ JOSE RAMON RUBIO.

DISCOS

Orquesta Mondragón: los límites del plástico

EN el raquítico panorama de la música rock de este país, es difícil que se produzca un fenómeno como el de la Orquesta Mondragón. Antes de grabar un solo disco, este grupo donostiarra se ha venido labrando una merecida fama, a través únicamente de sus actuaciones en directo —escasas, pese a todo— y a las noticias que, como olas, se han venido recibiendo de sus milagros y hazañas. Después de dos años aproximados de andanzas, al fin la Mondragón ha lanzado al ruedo un LP (1), no por esperar menos inquietante.

Las dificultades, a priori, de esta grabación eran evidentes: la banda de Javier Gurruchaga y Cía. es un espectáculo, ante todo, visual, escénico. Era problemático reconstruir la atmósfera que la Orquesta es capaz de ofrecer en directo, y trasplantarla al "plástico". Muchos de los "gags", montajes y sorpresas que son moneda corriente en una actuación son imposibles de recoger en un estudio de grabación. La empresa era, pues, de todo punto complicada; el reto, suficientemente apasionante, sobre todo para un grupo que, más allá de su presunto y aparente "pasotismo", quiere realizar un

(1) Orquesta Mondragón: Música hinchable (Emi Odeón 10 C 064-021629).

Javier Gurruchaga, vocalista de la Orquesta Mondragón.



Cultura a la contra

Infamia ciudadana

HACE más o menos un año se podía ver en nuestras calles carteles de una agencia publicitaria con las fotos de presuntos grapos en una llamada al soplo, a la denuncia. No les bastaba a nuestros mandatarios con engañarnos haciéndonos creer en la existencia de una democracia fantasmal, carnavalesca —no puede haber democracia que base su existencia en el terror y en la mutua desconfianza—; pretendían, además, envilecernos con la traición y la denuncia, amparadas en el miedo bien orquestado a los grupos terroristas. Miedo, engaño y envilecimiento, armas que emplean las carceleras de todas las prisiones del mundo para dominar a sus presos, haciéndoles perder la dignidad. Miedo, engaño, envilecimiento del personal: armas de quienes han desechado los sistemas directos —poco adecuados para entrar en el club comercial de las democracias europeas— de la dictadura, pero que siguen necesitando, en tanto que Gobierno, la esclavización de todos sus administrados. Y también ignorancia, desinformación, inseguridad. Vivimos en un mundo que se nos oculta y tergiversa, más ignorantes en lo que a nuestra realidad respecta que pudiera serlo un hombre de la Edad Media con respecto a la suya.

Uno de los frutos de esta campaña de desinformación y terror es la creación de comités de ciudadanos cazadores que, en el cinturón industrial de Madrid, concretamente en Móstoles, se han organizado en bandas más o menos armadas para perseguir y golpear a los "delincuentes juveniles". Se ha dicho y repetido que en nuestra sociedad el ser joven supone ya un delito. Ser niño y pobre, por lo visto, es un doble delito, y los ciudadanos aterrados persiguen a niños de quince años, de catorce, de doce, a niños que por ahora no tienen edad para entrar en la cárcel —en Carabanchel, quiero decir; no en la calle, que ya es una cárcel—, ni posibilidad de ir a la escuela, pero que ya son calificados —clasificación desinformativa y terrible— "delincuentes habituales". Hijos de padres en paro o de madres solteras, de familias con problemas gravísimos, se encuentran nada más entrar en el mundo con una vida áspera e insatisfactoria, con una situación de inferioridad y desesperación. La mayor parte de los medios de comunicación echan la culpa de su conducta delictiva a la televisión, al cine —a la parcela de la cultura a la que tienen acceso la mayor parte de los españoles—, o a un supuesto "impulso juvenil de rebeldía". Es curioso comprobar que la nefasta influencia de la cultura de la imagen, con su violencia y su sexo, se ejerce sobre todo, y da sus frutos, sobre niños miembros de las clases sociales y económicas menos favorecidas; no lo es tanto que en esas clases el "impulso de rebeldía" resulte más acusado: cuando no se tienen cubiertas las necesidades vitales —vivienda, alimentación e incluso diversión, que también es una necesidad— resulta bastante normal la rebeldía; no es una tosferina que ataca a todos los humanos a ciertas edades.

Y conste que yo no estoy a favor del ejercicio de la delincuencia; me molesta como a todos el que me roben o me apaleen (si me violasen lo tomaría como un curioso rasgo de humor). Ahora bien, nunca he creído en el linchamiento —ni en el linchamiento legal ejercido por aquellos que están facultados para hacerlo— como medio para erradicarla. Me parece que el problema no está en quien delinque, sino en las circunstancias que le llevan a ello. No creo que el hombre sea bueno o malo por naturaleza: es un animal con necesidades que satisfacer. Y la sociedad, tal como está instituida, impide a la mayor parte de los hombres el satisfacer sus necesidades. Si hay que perseguir a alguien con garrotes es a los responsables de tal estado de cosas, no a sus víctimas.

Pero ahora ciudadanos aterrados ejercen su labor de vigilantes, como en una película del Oeste. Y si cazan a alguien será a una víctima más, a uno de los suyos. El miedo y el valor que el mismo miedo genera se podría emplear para otras cosas. ■ EDUARDO HARO IBARS.

Infamia ciudadana

Hace más o menos un año se podía ver en nuestras calles carteles de una agencia publicitaria con las fotos de presuntos grapos¹⁰ en una llamada al soplo, a la denuncia. No les bastaba a nuestros mandatarios con engañarnos haciéndonos creer en la existencia de una democracia fantasmal, carnavalesca —no puede haber democracia que base su existencia en el terror y en la mutua desconfianza—: pretendían, además, envilecernos con la traición y la denuncia, amparadas en el miedo bien orquestado a los grupos terroristas. Miedo, engaño y envilecimiento, armas que emplean los carceleros de todas las prisiones del mundo para dominar a sus presos, haciéndoles perder la dignidad. Miedo, engaño, envilecimiento del personal: armas de quienes han desechado los sistemas directos —poco adecuados para entrar en el club comercial de las democracias europeas— de la dictadura, pero que siguen necesitando, en tanto que Gobierno, la esclavización de todos sus administrados. Y también ignorancia, desinformación, inseguridad. Vivimos en un mundo que se nos oculta y tergiversa, más ignorantes en lo que a nuestra realidad respecta que pudiera serlo un hombre de la Edad Media con respecto a la suya.

Uno de los frutos de esta campaña de desinformación y temor es la creación de comités de ciudadanos cazadores que, en el cinturón industrial de Madrid, concretamente en Móstoles, se han organizado en bandas más o menos armadas para perseguir y golpear a los “delincuentes juveniles”. Se ha dicho y repetido que en nuestra sociedad el ser joven supone ya un delito. Ser niño y pobre, por lo visto, es un doble delito, y los ciudadanos aterrados persiguen a niños de quince años, de catorce, de doce; a niños

¹⁰ La referencia es a la banda terrorista Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre, creada en 1975 [N. del E.].

que por ahora no tienen edad para entrar en la cárcel —en Carabanchel, quiero decir; no en la calle, que ya es una cárcel—, ni posibilidad de ir a la escuela, pero que ya son calificados —clasificación desinformativa y terrible— de “delincuentes habituales”. Hijos de padres en paro o de madres solteras, de familias con problemas gravísimos, se encuentran nada más entrar en el mundo con una vida áspera e insatisfactoria, con una situación de inferioridad y desesperación. La mayor parte de los medios de comunicación echará la culpa de su conducta delictiva a la televisión, al cine —a la parcela de la cultura a la que tienen acceso la mayor parte de los españoles— o a un supuesto “impulso joven de rebeldía”. Es curioso comprobar que la nefasta influencia de la cultura de la imagen, con su violencia y su sexo, se ejerce sobre todo, y da sus frutos, sobre niños miembros de las clases sociales y económicas menos favorecidas: no lo es tanto que en esas clases el “impulso de rebeldía” resulte más acusado; cuando no se tienen cubiertas las necesidades vitales —vivienda, alimentación e incluso diversión, que también es una necesidad— resulta bastante normal la rebeldía: no es una tosferina que ataca a todos los humanos a ciertas edades.

Y conste que yo no estoy a favor del ejercicio de la delincuencia; me molesta como a todos el que me roben o me apaleen (si me violasen lo tomaría como un curioso rasgo de humor). Ahora bien, nunca he creído en el linchamiento —ni en el linchamiento legal ejercido por aquellos que están facultados para hacerlo— como medio para erradicarla. Me parece que el problema no está en quien delinque, sino en las circunstancias que le llevan a ello. No creo que el hombre sea bueno o malo por naturaleza: es un animal con necesidades que satisfacer. Y la sociedad, tal como está instituida, impide a la mayor parte de los hombres satisfacer sus necesidades. Si hay que perseguir a alguien con garrotes es a los responsables de tal estado de cosas, no a sus víctimas.

Pero ahora ciudadanos aterrados ejercen su labor de vigilantes, como en una película del Oeste. Y si cazan a alguien será a una víctima más, a uno de los suyos. El miedo y el valor que el mismo miedo genera se podría emplear para otras cosas.

Triunfo 877, “Cultura a la contra”, 17 de noviembre de 1979, p. 59.

¿¡Legalización del porro!?

La Joven Guardia Roja, tan china, organiza una campaña juvenil donde, entre otras cosas, pide la legalización de las drogas blandas. Loable campaña esta, que además va a dar igual. El porro —supongo que las drogas blandas aludidas serán el cáñamo índico y derivados— lo legalizarán a su debido tiempo: o sea, cuando las compañías multinacionales tabaqueras hayan comprado campos y campos de cultivo, cuando los vinateros y otros traficantes de alcohol —droga durísima, que mata y engorda— se den cuenta de que este tipo de drogas no van a ser excesiva competencia y cuando nuestros patronos los americanos tengan intereses importantes en los países productores de hierba, que ya empiezan a tenerlos. Y cuando, legalizando la hierba, se elimine un problema de disenso juvenil que ahora no existe, al menos en España. O sea, como siempre: nos darán lo que quieran cuando quieran. Y si la Joven Guardia Roja empieza ahora a pedir lo que de todos modos nos van a dar, se podrán apuntar ese tanto a favor de su imagen liberal y condescendiente.

En realidad, el mundo ha cambiado: antes, en la época de la clandestinidad —y amparándose en ella—, los partidos políticos de izquierdas de tendencia comunista mantenían una moralidad a prueba de bomba, calcada de la moral burguesa: no solamente no defendían este tipo de libertades contrarias a la moral establecida, sino que podían expulsar a sus militantes si se sabía que fumaban o que se dedicaban a satisfacer su sexualidad de manera poco ortodoxa. Y esta moral no era solo de circunstancias, no era dictada por un enfoque prudente de la situación: reflejaba la moral vigente en los únicos países que dicen haber hecho la revolución marxista y leninista —ejemplos paradigmáticos son Rusia, China y Cuba—, y que siguen unas pautas de moral estrictas y hasta

decimonónico burguesas. En Rusia, los homosexuales —por ejemplo— son encarcelados, e igual pasa en Cuba —no así en China, donde ni siquiera existen oficialmente, porque no existe el sexo fuera de control—; y las drogas, duras o blandas, son anatema y responden al enorme capítulo de las lacras producidas por las contradicciones internas de la sociedad capitalista. Por eso resulta absurdo que un partido marxista-leninista —y son conocidas las opiniones de Lenin en el terreno de la moral, y se sabe que los Marx no recibían en su casa a Engels si este tenía la osadía de presentarse con su amante— enarbole hoy la bandera de la libertad en el terreno de la vida cotidiana y se haga portavoz de los grupos marginados de cualquier tipo, quitando precisamente a estos grupos la capacidad de representarse a sí mismos: recuperación se llama a esto. Nos recuerda la frase situacionista: “El Partido Comunista, para ponerse a la cabeza del proletariado, empieza por cortársela”. Así que aquellos que nunca han tenido la palabra —los delincuentes comunes, los apaleados, los clandestinos desde que nacen, los muertos en vida— siguen sin tenerla: distintos grupos y organizaciones se la quitan de la boca y la emplean para sus fines. Los partidos de esta triste izquierda que nos invade han descubierto el enorme mercado electoral que tienen en los jóvenes mayores de dieciocho años, y en muchos pasotas despistados que pueden ver en los ismos ideológicos remozados, paladines deshacedores de entuertos, como el caballero blanco de Ajax. Y los que siempre hemos defendido la libertad en la vida cotidiana, la necesidad de romper con las trabas que nos impone un concepto obsoleto de la moral; los que hemos sido encarcelados y apaleados por llevar a la práctica nuestro proyecto de vida, nos vemos reducidos al silencio. Nos callan para defendernos. Que se callen ellos, que ya nos sabremos defender solos.

Triunfo 878, “Cultura a la contra”, 24 de noviembre de 1979, p. 58.

El Lute, al paredón

Hay días en que uno está harto de traidores, de personas que traicionan. Hay días en que uno se levanta de mala leche —todos los días—, o de tan buen café, que no le da miedo a uno contar que está de mala leche. Hay días raros y curiosos; en ellos, no importa nada tirar el futuro por la ventana, insultar al vecino y a su gato, hablar de cosas desagradables. Como, por ejemplo, El Lute. Ese que era uno de nuestros bandidos preferidos, se nos ha vuelto demócrata y de la derecha civilizada; le podemos ver en El Sol por las noches, tomándose una copa y rodeado de tías buenas: y conste que esto no me molesta demasiado —algo de envidia sí que me da: vivir a costa del Estado, y ligar encima...—. Lo que sí me molesta son sus declaraciones: que no permite que se utilice su nombre de una manera pública, que quiere cobrar derechos de autor a los sociólogos que se ocupan de él... Vamos, como si el Seisdedos¹¹ quisiera cobrar ahora por lo que se dice de él.

Y es que a mí me caía bien ese chico, que me gustaba lo listo que era y cómo había conseguido escaparse de la cárcel. Pero ahora se ha pasado; porque para escaparse ha traicionado a sus compañeros y a todos los que confiábamos en él. Y parece que no se puede ser una figura pública sin caer en esos excesos; y parece que no se puede uno escapar de ninguna cárcel sin traicionar; y no es verdad. Puede uno mantener una postura de perpetua rebeldía, si es que uno ha sido rebelde alguna vez. Desde luego si lo que se quería era sencillamente vivir bien, pues no vamos a pedir que se mantenga una incólume postura moral. Pero, en tal caso, tanto me da El Lute como —es un poner— don Juan March; incluso prefiero a este último,

¹¹ La referencia es a José Manuel Seisdedos Romero, pintor andaluz nacido en 1943 y que adquirió notoriedad durante la transición [N. del E.].

que se lo hizo mejor y ganó más millones. Y si te burlas del sistema, búrlate bien, no seas esclavo, no te finjas demócrata cuando funciona el rollo ese. Porque podemos empezar a pensar que también te hubieras fingido franquista cuando eso era lo que molaba.

Y es que no se puede —o sí, claro que se puede, haciendo el tonto—, no se puede ser figura pública y contradecir tanto la propia imagen, o la imagen ajena. Yo pido, por favor, un mínimo de coherencia. Comprendo que El Lute lo ha pasado muy mal en su vida, y que ahora, por fin, lo está pasando muy bien. Entiendo que haya querido dejar esa vida incomodísima de fugas y de malestares, de atracos y de huidas, y que haya decidido que la mejor forma de vivir del cuento es escribiéndolo. Entiendo que no es un chico de buena familia, sino que pertenece a una tribu de marginados; tiene, por lo tanto, que hacer lo posible para salir de su desagradabilísima miseria. Lo que no entiendo tanto es que él no me entienda a mí; que no me deje hablar de él sin cobrar derechos, que no acepte que se le juzgue, no como a una persona, sino como a un fenómeno social. Y los fenómenos sociales no tienen por qué protestar si se utiliza su imagen en público. Ese chico —es un decir, porque ya está un poco tarra, el pobre— cobra porque Boney M. utilizan su nombre en un disco; vive en una pensión estatal —llamarle cárcel a eso es pasarse— donde le dejan salir por las noches para tomarse unas copas, y no paga esa pensión —la pagamos nosotros, los que cotizamos en la oficina de impuestos—, y encima se queja y pide un indulto. Yo no lo haría; yo pienso que, en este momento, El Lute goza de más libertad que yo.

Bueno, y ya está bien de hablar de falsos marginados; entre El Lute y la Joven Guardia Roja me tienen aburridísimo. Son la falsa izquierda, los oportunistas que se aprovechan de un cambio de apariencias de una dictadura que sigue siendo la misma, pero con otro disfraz. Les pegan, pero no les pegan; les maltratan, pero pueden hacer lo que les dé la gana. Y yo me alegro de ello; lo que me molesta es que utilicen tan mal su recién adquirida libertad. Marginado, y en mi rincón, me consuelo. Me consuelo con mis compañeros, que se sienten tan traicionados como yo. Por algo será.

Triunfo 881, “Cultura a la contra”, 15 de diciembre de 1979, p. 67.

Los mariquitas

Los mariquitas son como las lámparas de mesa, de esas antiguas, sustentadas por delfines sobredorados, y que cubren la impúdica bombilla con pantallita de símil terciopelo. Gustaban mucho, los mariquitas y las lámparas, a nuestras abuelas empobrecidas por esas guerras y posguerras que les dejaron los salones vacíos, llenos de polvo y plomo; llenaban, servían de pábulo para comentarios diversos, divertían y arrojaban una luz discreta sobre la concurrencia, ocultando incluso algunas arrugas. Los mariquitas eran monstruos sin sexo —lo tenían, claro, igual que las lámparas tenían bombilla, pero no se veía—, unicornios compañeros de dama virgen, quimeras descocadas dentro de un orden, llenas de floripondios y corsés. “Son sensibles y femeninas”, decían de ellas nuestras abuelas, denigrándolas justo cuando pensaban justificarlas.

Lluís Fernández, valenciano —y esto no es solo un detalle anecdótico en su caso— ha escrito una novela que se llama *El anarquista desnudo*¹², donde habla de mariquitas. Fue publicado primero en valenciano original, por *El Viejo Topo*, y ahora lo han traducido al castellano en Anagrama. Gana con la traducción: adquiere el idioma castellano resonancias extranjeras, de esas que les gustan tanto precisamente a los mariquitas, que son los que inventaron eso de ponerle al té una hache intercalada —“thé”, dicen, haciendo un culo de pollo con los labios—, tal vez por lo del hervor. Habla, claro, de monstruos y quimeras: define a los mariquitas precisamente por el oropel, por la farfolla, por los trajes de fallera con que se adornan. Les define por lo que tienen de iguales entre sí, por el carmín.

Desde luego, es una manera de quitarse el muerto de encima, de frivolizarlo: el mariquita deja de ser humano, se convierte en un montón de encajes y faralaes, y es así más fácil de vender como un hecho literario. Pero Fernández trata de no quedarse tan solo en la superficie del asunto, quiere

12 Lluís FERNÁNDEZ, *El anarquista desnudo*, Barcelona, Anagrama, 1979.

profundizar, y su novela, que al principio parecía jocosa, se va llenando poco a poco de sangre y de suicidios. Demasiado obvios, tal vez; demasiado “noveleros”. La realidad del mariquita hispano —no conozco demasiado el ambiente valenciano, pero supongo que en ese aspecto resultará igual en todas partes— tiene mucho oropel y mucho sufrimiento contenido; pocos suicidios, que serían una reacción violenta contra el medio opresor, y muchas neurosis. El mariquita hispano lucha contra su represión, contra su marginación, precisamente, haciéndose mariquita: su neurosis le defiende, hasta cierto punto, del suicidio, o, más bien, es un suicidio lento y diferido, una especie de intento de asesinato del ser humano, en favor del monstruo que se le ha obligado a ser, y que nutre con su sangre. El mariquita —con toda su carga folklórica, con lo que de chivo expiatorio de toda una sexualidad tiene— ha sido obligado a entrar en su corsé de carne, igual que se hacía con algunos niños chinos, a quienes desde pequeñitos se introducía en jarrones de formas monstruosas que usan llenando con sus cuerpos, hasta quedar convertidos en seres espantosos, en hombres de adorno y de salón. Fernández habla un poco de esto, lo aclara hasta cierto punto, pero no hace suficiente hincapié; por ello, su denuncia se queda en salvas de pólvora y cuando quiere mostrar el horror de la vida cotidiana del mariquita tiene que recurrir de nuevo a tramoyas teatrales de poco novelista. Sin embargo, es un libro hermoso: en él, el mariquita —tantas veces citado aquí con su nombre infantil— pierde mucho de su carácter decorativo, de monstruo renacentista, y adopta el disfraz de águila bicéfala, de animal emblemático: enseña sus garras, se convierte en enseña heráldica; galopa, y corta el viento de la Historia para hacerse un nuevo manteo. Es figura de todos los marginados, de todos los vencidos, de todos los odiados. Su cuerpo es un poco el cuerpo de todos. Y, por ello, *El anarquista desnudo* resulta un libro bello.

Bellos, lo son también los mariquitas: bellos como teléfonos blancos en un crepúsculo de papel de chocolate, bellos como películas muy rancias donde hermosas damas de blanco arrastran sus visones por decorados geométricos, bellos, como el primer insulto que conocimos, sin saber su sentido, en nuestra vida.

Triunfo 882, “Cultura a la contra”, 22 de diciembre de 1979, p. 54.

Aburridos, pesados terroristas

El pasado día 27, por la noche, un comando de jóvenes fuertes, armados y valerosos, se lanzó de nuevo al asalto del pobre café Comercial y alrededores, del barrio de Malasaña. Estos jóvenes, demostrando a un tiempo su valentía indomable y su sentido de la modernidad, cortaron el pelo a varias personas a punta de pistola —ignoro si la pistola sería de fogeo o no; creo que cuando le apuntan a uno con esos juguetitos, no tiene mucho tiempo en fijarse en tales minucias—. Luego, siguiendo con su plan de limpieza y nacionalización del barrio, bajaron a la plaza del Dos de Mayo y la llenaron de pintadas, donde invocaban al mismo tiempo a Cristo Rey —incluso yo, que no soy cristiano, pienso blasfemo el uso que estos tontines desmandados hacen del nombre de Cristo— y a una cierta fuerza que se dice joven, pero que es la más antigua del mundo. Casualmente, el furgón de marrones que patrulla casi de continuo por la plaza, en busca de algún camello despistado, no se encontraba allí; un buen detalle por su parte.

Días antes había habido apuñalados por los mismos muchachos un poco más arriba, hacia Barceló. Y, prácticamente, todas las noches estos chicos provocan —no solo con su presencia uniformada y desagradable siempre— a los pacíficos clientes de los bares de la zona, que van a tomarse una copa y a charlar con sus amigos. La cosa es más que grave: resulta incómoda, desagradable y, además, de un terrible mal gusto. Entre otras cosas, porque los cachorros de tiburón que así se entrenan en las artes marciales, no tienen el más mínimo sentido de la modernidad. A quién se le ocurre dedicarse a cortarle el pelo a la gente, cuando ya llevan el pelo largo hasta en las Cortes. Son tontos, están pasados de moda, y —como de costumbre— son cortos de vista hasta para reconocer a sus verdaderos enemigos.

Hay detalles curiosos en esta “operación limpieza” que los jóvenes nostálgicos de la camisa azul y los brillantes correaes llevan a cabo en Malasaña. Entre otros, el silencio casi absoluto de la prensa diaria. Estas cosas nunca las cuentan. Quizá las consideren “incidentes menores” y lo son, por separado. Pero en conjunto resultan preocupantes. Pero nadie habla de ello y nadie llama a estos señores terroristas. Sí se lo llaman, sin embargo, a quienes participaron en una manifestación el mes pasado, que iba dirigida precisamente contra el terrorismo (de estado, claro; es un matiz a tener en cuenta). Claro que también se detiene a cincuenta y tantos manifestantes, y se les aplica a trece de ellos la supuesta Ley Antiterrorista, que no debería llamarse así porque sirve más bien para empapelar a cualquiera que disienta verdaderamente del plan que en las altas esferas se tiene pensado para nosotros: incluso se ha intentado detener, amparándose en dicha ley, a Pina López Gay de la Joven Guardia Roja, organización y persona que están tan lejos del terrorismo como de Tegucigalpa. Pero a los tiburoncitos ultras, no. Tiene que haber, por lo menos, un muerto para que se les moleste; lo demás —palizas, agresiones, vejaciones de todo tipo, afirmaciones de un machismo sin seso ni sexo— no parece tener importancia. Son gamberros, sin más.

Pues yo prefiero a los gamberros de verdad, a los de siempre; a los que están verdaderamente cabreados con el mundo que les ha tocado vivir, y no necesitan, para mostrar su disconformidad, ampararse en siglas ni en banderas. A los que vociferan la última canción de, por ejemplo, Ramones, y no antiguos himnos guerreros compuestos por malos músicos y peores poetas. Los terroristas ultras son aburridos, tontos. Y peligrosos, porque les dejan serlo.

Triunfo 885, “Cultura a la contra”, 12 de enero de 1980, p. 50.

El hedonismo

No está de moda no pasarlo bien; no parece serio. Lo que mola, dicen, es sufrir cantidad. Y, por lo visto, hacer sufrir a los demás, porque lo uno va con lo otro. Resulta que ya no se puede uno ni fumar un porro por divertirse, sino por militancia. Hay que tener un carnet del partido radical —italiano, por supuesto; el de Lerroux no sirve— para poder tomar drogas blandas, abortar o comer ostras. Son cosas que ya no se pueden hacer por libre y sin poner cara de profunda responsabilidad. Y no hablemos ya de temas mayores, como las drogas duras. Ahí hay que justificarse más y hace falta carnet de adicto, cara de arrepentido y recetario de estupefacientes para conseguir metadona o porquerías similares en las farmacias.

Entonces, parece ser que tenemos que convertirnos en mutantes, en “Obreros especializados”, como se llama un buen grupo de rock mecánico que hay por aquí, y no sentir, no gozar, no sufrir. Pues no me apetece nada; yo quiero volver a gozar de los simples placeres de la existencia sin moralina incluida, sin preguntarme si está bien o mal, sin justificarme. El otro, un amigo mío del siglo pasado, contaba ya, hacia 1890 o así, que Dios ha muerto y que todo está permitido; pero parece que no se ha asimilado mucho esa historia, que no se cree en la libertad de cada uno para pensar, decir o hacer lo que uno quiera sin tener encima el ojo de Pepito Grillo, advirtiendo del bien y el mal. Parece ser que no se ha entendido que los seres humanos, si es que existe eso que se llama raza humana, tenemos auténtico derecho a hacer lo que queramos con nuestra vida y nuestro cuerpo sin dar cuentas a nadie.

Cierto que el antihedonismo que nos machaca es una postura realista y consecuente: el mundo en que vivimos se niega de una forma insistente y cabezota a darnos placer, y que buscarlo es como pedir peras al olmo. Pero

también es pedir lo imposible cuando quieras que te traten bien por la calle, que no te maltraten demasiado, que no te hagan la vida imposible de una manera oficial o extraoficial. Y no hay por qué ser consecuente siempre, o tal vez habría que serlo de otra manera: reivindicando, por ejemplo, no el derecho al sufrimiento, sino el derecho al goce continuo y sin problemas. Reivindicando el derecho a la vida alegre y divertida, como reza el *slogan*. Y deberíamos tal vez —siempre tal vez, no estoy seguro, a lo mejor me equivoco— confundir la libertad con el libertinaje, porque a lo mejor el libertinaje es parte de nuestra libertad, algo a lo que tenemos derecho. Yo no sé si el libertino —esto es, el que se plantea la existencia como algo válido en sí y digno de vivirse sin pensar en por qué estamos vivos— es bueno o malo, listo o tonto, pero sé que intenta gozar, y no me parece nada mal. Me confieso hedonista irredento; tampoco trato de hacer una bandera de ello ni le digo a nadie que o goza o lo mataré. Pero no quiero tener que ejercer mi derecho al placer como si fuese a la oficina, porque no me han gustado nunca las oficinas ni las cosas a horas fijas.

Resulta hasta casi estúpido hablar de ello, ser defensor de lo obvio; lo malo es que lo obvio, lo evidente, se olvida demasiado a menudo. Y que el derecho a divertirse, a hacer el amor, a gozar, no está ni en esta Constitución —la que sufrimos los españoles— ni en ninguno de los textos legales que sufren en los demás países del mundo. Y que igual, si defendemos el derecho al placer y al juego, a vivir una vida más plena, nos llaman terroristas, o ácratas irredentos —como antes se decía “liberales irredentos y decimonónicos”—, o pasotas, o cosas igual de feas. Y nos encierran en sórdidas mazmorras aplicándonos la Ley de Peligrosidad Social por la cara, como lo hacen todo.

Triunfo 886, “Cultura a la contra”, 19 de enero de 1980, p. 50.

De niños y mayores

No creo, y nunca he creído, en la división natural de la especie humana en grupos opuestos, sean sexuales o generacionales, que se hayan de pelear en una especie de lucha similar a la llamada “lucha de clases”. Concretando: el conflicto generacional —o el sexual, pero es el otro el que me ocupa ahora— me parece uno de esos inventos destinados tan solo a dividir más y en más grupos contrapuestos a los humanos, para ser más fácilmente dominados por un grupito reducido y listísimo. Se crean barreras sin cesar, y esta es una de ellas. Ahora bien: no por ser imaginadas dejan las etiquetas —“jóvenes”, “viejos”, “mujeres”, “hombres”, “homo-sexuales”...— que nos ponen de cumplir su función definiendo, delimitando y separando: los inventos funcionan bastante bien, y en buen acuerdo con quienes los crean y utilizan. Al igual que los no menos inventados dioses, los adjetivos que nos definen y separan funcionan porque creemos en ellos. Así, los mayores se creen realmente grandes, y los menores, realmente pequeños. Y juegan un juego que les han impuesto, asumen sus papeles hasta que estos cambian, los niños se convierten en mayores y estos en ancianos o en cadáveres: y los ex niños se pelearan con sus hijos —o, lo que es peor, tratarán de comprenderlos, de rebajarlos aún más con la comprensión, tratando de juzgar a seres vivos de acuerdo con las medidas del cadáver de su propia infancia o juventud—, perpetuando el pesadísimo y reiterativo “conflicto generacional”.

Tal división entre generaciones, entre chicos y grandes, se expresa y fomenta desde todos los medios de comunicación, desde la publicidad —reflejo del modelo de realidad que se nos quiere imponer— hasta la prensa y la cultura. Se nos impulsa, por un lado, a ser adultos —esto es, a asumir las responsabilidades y tareas que se han asignado a los adultos— y por otro a ser juveniles, alegres y alocados, que es lo que se nos cuenta que son los jóvenes. Se nos impulsa a preocuparnos y a no preocuparnos, se nos hace

oscilar continuamente entre la sumisión del oficinista y la controladísima rebeldía del cantante de rock. Mensajes contradictorios solo en apariencia. Por que tienden a un fin común: hacer que los humanos jueguen como se les ha impuesto.

Hay que negar al adulto hacer uso del derecho que utilizó Peter Pan y negarse a “crecer”, porque crecer es aceptar un sistema de valores determinado que no nos conviene para nada. Pero quien esto haga, debe tener cuidado, y no quedarse en una falsa infancia. Quien mata al adulto mata también al niño. Ambos son valores ficticios, sin nada que ver con la vida verdadera: la solución no consiste en refugiarse en el opio de la falsa infancia mantenida artificialmente, en quedarse extasiado delante de los “jóvenes”, admirándolos por el solo hecho de serlo. Son verdaderamente atractivas, algunas de las características que se atribuyen a los “jóvenes” en nuestra cultura: son delincuentes, asociales, drogadictos, enemigos del orden y de las buenas maneras, románticos, en una palabra. Por eso, muchos caen en la trampa de imitar ese modelo, sin darse cuenta de que es tan falso como el que rechazan; así hacen esas viejas que se pintan de colorines, como cadáveres maquillados, o esos ancianos que ciñen sus delgadas carnes en vaqueros ajustadísimos. Habría que intentar, a falta de otra cosa mejor, ser simplemente humanos, por el momento.

Últimamente, según la prensa, el joven está lleno de maldad. Y ya no sólo el joven, sino también los niños, que por lo visto, desde los once o doce años se dedican a robar, matar y violar, mientras se fuman porros enormes y se inyectan cantidades ingentes de heroína en sus bracitos frágiles, que conservan, sin embargo, fuerza suficiente para sujetar navajas. Peter Pan, en su faceta más salvaje y menos tierna, se ha hecho realidad en nuestros parques y asalta en sus frondosidades a todos los capitanes Garfio que son los adultos. Adultos que, como en el caso de Garfio, reprimen, traicionan y castigan, impulsados un poco por la envidia, por la rabia que les da el no poder ser también ellos como niños: desde su reino imaginario de poder y responsabilidad, recuerdan también otro reino no menos imaginario: el reino de la omnipotencia del deseo.

Triunfo 887, “Cultura a la contra”, 26 de enero de 1980, p. 50.

MADRID, O LA CALLE ENTRE CREACIÓN Y DISTOPÍA

El mercadillo

La vida en esta ciudad se pone difícil para todos. Por ello, algunos han encontrado una forma de subsistencia precaria en los arrabales de la cultura: al paso, venden productos más o menos culturales —civilizados, siempre— en las calles o en los pasillos del Metro: tebeos, libros liquidados por editoriales en quiebra, chapas de los más distintos partidos políticos o de ninguno, banderas de cualquier bandería. Las calles se llenan de mercaderes a quienes solo las faenas grises se atreven a echar de ese templo abierto que es Madrid, templo de un dios represivo y ciego que a todos aplasta por igual.

Algunos se refugian en los subterráneos, en los transitados pasillos del ferrocarril urbano. Hay músicos ambulantes: miembros de grupos de *rock*, como Cucharada, que no tienen dónde ensayar y se van allí para aprovecharse de la gratuidad y la buena acústica del lugar, y también —¿por qué no?— para ganarse algunas pesetas de la caridad pública. O estudiantes recién salidos del Conservatorio, que se colocan en la confluencia de las líneas Goya-Ventas-Argüelles, es un suponer, con su atril, sus partituras y su flauta, y nos deleitan con breves segundos —los que tardamos en pasar frente a ellos— de un concierto o una sonatina de Mozart. Hay también cantautores atrevidos, afectados por la crisis pseudodemocrática, que ha acabado con los recitales antaño multitudinarios. Y también unos pocos gitanos que tocan —guitarra y palmas— la improvisada y triste bulería del desempleo. Unos cuantos de estos músicos enarbolan carteles patéticos: “Estoy en paro. Busco piso. Daría clases de guitarra a domicilio”. Otros, no: se limitan a mostrar la evidencia de su trabajo en la calle.

Poco más allá, mercaderes de *posters* nos venden por el mismo precio gigantescos retratos de Pablo Iglesias o de Oscar Wilde, de James Dean o de un caballo. No lo hacen por iniciativa propia: dependen de una empresa que ha juzgado más rentable ese tipo de salida comercial para los productos que fabrican. Y junto a ellos están los naufragados del *hippismo* muerto; tratan de colocarnos sus collares de cuentas, sus pulseras de latón, sus pelos de elefante y demás zarandajas; el año pasado se pusieron de moda los dientes y mandíbulas de tiburón, al amparo del éxito de la famosa película. Esta artesanía pobretona es, a veces, manufacturada por sus mismos vendedores; otras, producto de las peregrinaciones de esos mozos que recorren el mundo creyendo haber pasado de todo, pero que no han sabido o no han podido pasar de las leyes del comercio; resultan patéticos en su pretensión de enfrentarse de manera individual, con su artesanía mal acabada, a una industria inmensa capaz de fabricar y vender miles y miles de, por ejemplo, collaritos hindúes, cuando ellos solo pueden fabricar y vender diez.

El mercadillo urbano, inmenso zoco oriental multicolor y sin gritos —aunque, eso sí, con música de fondo—, resulta a veces algo triste: atestigua que estamos viviendo en una época de terrible crisis económica, de mendicidad tolerada y disfrazada; estos vendedores son los mismos que un día pueden abordarte diciendo: “Oye, tío, pásame cinco duros para un bocata, o ¿Tienes dónde dormir esta noche?”. Nuevos mendigos variopintos, multicolores, pero mendigos al fin. Pero también sirven para algo, no piden algo por nada: dan color. Convierten el Metro y la calle —lugares de tránsito deshumanizado, grises— en zonas de encuentro ciudadano, de discusión, de música, de vocerío. La ciudad se vuelve de pronto mediterránea, abandona su adustez mesetaria y parece de golpe orillada por el mar. Tal vez se trate de vestigios tercermundistas africanos, recuerdos de un pasado mercantil y pequeño, de ese “pequeño reino afortunado” del que nos hablaba Jaime Gil de Biedma. Son, sobre todo, estos mercaderes de la cultura popular, manifestaciones de la vida última de una cultura en crisis.

Triunfo 824, “Cultura a la contra”, 11 de noviembre de 1978, p. 82.

Gritos en las paredes

“Ellos tienen el poder, nosotros la poesía”, gritan ingenuos murales firmados por Falange Auténtica, que es la más rara de todas las Falanges. Desgraciadamente, no es así: “Ellos” tienen el poder y también, como consecuencia, la poesía; y a todos aquellos que pintan en las paredes, incluida la rara Falange, no les queda más recurso que el grito, la agresión directa por consignas o imágenes al espectador, al paseante.

Gritar está mal visto; se dice que es una falta de educación, una grosería impropia de gente civilizada. Lo elegante es hablar en susurros, expresarse con mesura y de un modo decoroso. Los que esto afirman suelen invadir nuestro espacio sonoro, y el visual, con sus elegantes susurros, e impedirnos así —eso sí, con mucha educación— atender a palabras que no sean las suyas. Así establecen de pronto una campaña para “limpiar el Metro” de pintadas y carteles de signo político. Algunos habíamos tenido la ingenuidad de creer en esos *slogan* que dicen que el Metro, la calle, las vías de comunicación son nuestros. Pero resulta que no, que tienen dueño: agencias de publicidad que nos agreden con sus incitaciones a la compra de los más variados productos, nos impiden contemplar la consigna o el cartel, la palabra pintada o el dibujo que plasman una ideología, un pensamiento o, simplemente, una forma de desinhibición por medio del signo. Ya no podemos pedir “porro libre”, pero somos incitados por anuncios —pagados, claro está— de bebidas alcohólicas. No dejan anunciar una manifestación de signo izquierdista, pero nos vemos obligados a soportar una repetición continua de yugos y flechas, o esos cartelones que muy discretamente —colores suaves, letra bien grande— nos cuentan que “un voto vale más que mil gritos”. Ellos tienen derecho a la palabra justa; a nosotros —a los ilegales, a los clandestinos— se nos niega incluso el derecho al pataleo.

Sin embargo, se sigue pintando en las paredes: con tiza, “spray” o rotulador se marca el grito clandestino. Escribe quien no tiene oficialmente voz ni voto, consignas o “paridas” —¿qué es un poema, sino una parida elaborada?— que se leen apresuradamente. Se establece una rápida comunicación entre el autor y el receptor.

Las pintadas —las había en Roma y en Babilonia; las hay en Estados Unidos y en Uganda— tienen su técnica, depurada por los siglos. El escritor valenciano Fernando Arias les ha dedicado un libro entero, más recopilativo que técnico, y sé de una persona que está preparando una tesis doctoral precisamente sobre eso, sobre el lenguaje del graffiti —que así lo llaman los cultos— y su técnica. Son, a veces —sobre todo cuando se realizan en el recinto sagrado de los servicios públicos, lugar donde el hombre reencuentra a su cuerpo—, obscenas o excremenciales; otras, políticas; y la acracia, con circulito en la A, ha puesto de moda la pintura poética: “Que paren el mundo, que me apeo”, o “Todas las mujeres son hermosas”.

Hay quien contesta las pintadas de otros, creándose un juego de diálogo apresurado, un intercambio colectivo de pareceres en el que todos podemos participar. Así, tras largos años de silencio y masturbación, dialogamos. Quieren quitar las pintadas, quieren limpiar las paredes, quieren negar el diálogo, el derecho a la palabra. Y olvidan —o tal vez recuerden muy bien— la frase del sombrío y revolucionario Lautréamont, realizada en las pintadas: “La poesía ha de ser hecha por todos, no por uno”¹³.

Triunfo 826, “Cultura a la contra”, 25 de noviembre de 1978, p. 72.

13 Isidore Lucien Ducasse, CONDE DE LAUTRÉAMONT. *Les Chants de Maldoror*. Publicado por primera vez en 1869 [N. del E.].

Los poetas atacan de nuevo

Parecían envueltos en la sombra o presos cómplices de la cultura oficial. Esperaban tal vez en catacumbas llenas de telarañas a que dejase de brillar el sol de los imperios y de la tiranía. Algunos se refugiaron en actividades marginales: el comic o cierta prensa hecha como de papel de estraza; la prensa más libre y más divertida dentro de un país que nunca ha sido lo primero, ni lo es ahora, y que a menudo es solo lo segundo de manera por completo involuntaria. Los poetas se escondían en discotecas, se emborrachaban con bebidas de azul desesperanza o soñaban en extraños paraísos de chocolate. Estaban puestos en hibernación, como en la canción de Ferré, esperando a que les comprasen.

Ahora que los tiempos no han cambiado —pero que lo parecen, y la apariencia es importante para quienes la cultivan— resurgen. Van por los bares y por el Metro. Venden allí manifiestos extraños, como ese *Manifiesto de la poesía mercantilista*, que pretende hacer del poema una mercancía —ingenuos, que no saben que ha [sic] tiempo ya lo es: que los escaparates de los grandes almacenes están hechos con poesía vendida y que las campañas de publicidad se hacen con el mismo ingrediente que ellos quieren vender— y tomar como única musa a los clientes. O fabrican revistas de escasísima tirada, como esa llamada *Nihil*, que se edita en Alicante que es como un manual de dadaísmo pasado por agua turbia. O *Tábala*, también de Alicante, especie de taller colectivo de investigaciones; esta última revista recoge como poesía una entrevista a un travesti de Elche —hay que tener valor para competir con las Palmeras, la Dama y el Misteri, que son travestis de siempre—, o un artículo sobre el conjunto neoyorquino Velvet Underground. Y, el otro día, pude ver a un joven que en el Metro de Madrid se acercaba, tímido, a los apresurados pasajeros y les decía: “¿Te

interesa la poesía?”, intentando vender un volumen púdicamente titulado *Vivencias*. Vivencias, decimonónica palabra que el poeta susurraba, porque los bardos de ahora han perdido la voz; se la ha ahogado el polvo de las catacumbas, y pasará tiempo antes de que volvamos a escuchar sus gritos. El último poeta gritón que tuvimos era Carlos Oroza, ahora perdido en el pasado

Hay también poetas que gritan, pero dicen que son cantantes de *rock*. Siempre han sido cantantes de *rock*, incluso cuando no había *rock*; ahora son poetas de quince años —o de dieciséis, o de diecisiete, no hay que exagerar—, que cultivan una deliciosa fealdad y manifiestan una agresividad combativa contra todo y contra todos. Y contra el Todo, que dicen otros. Estos poetas militan en grupos punk: Kaka de Luxe, Mermelada de Lentejas, etcétera. Siguen el ejemplo de Ramoncín el Olvidado —injustamente olvidado, por cierto—, y el más antiguo aún de Pau Riba, aquel tierno santón de los años sesenta que acaba de reeditar sus dos obras maestras, *Dioptría 1 y 2*, en Edigsa. Hacen todos ellos una poesía sin pretensiones, como si desearan hacerse perdonar por lo que son y que les tomasen por otra cosa. “Soy un poeta y lo sé, pero no lo divulgues”, como cantaba Bob Dylan antes de dejar definitivamente de ser poeta. No deben querer, entre otras cosas, que les tomen en serio; y hacen bien, porque ya está el país, y el mundo entero, demasiado saturado de mensajes y pamemas. Conviene más insultar que dar la paliza con mensajes, y vale más un grito que mil palabras mal dichas.

La poesía —como todo— está cambiando: ya no bastan las proclamas surrealistas, y eso lo comprendieron los mismos surrealistas, que heredaron de sus vanguardias anteriores el amor del panfleto y del espectáculo. La poesía ha de empezar a hacerse en la calle, bajo las esbeltísimas farolas naranjas de la carretera de la Playa¹⁴, o bajo los pasadizos del Centro Argüelles. La poesía, recuperando la tradición del dandysmo, ha de hacerse mucho más con gestos que con palabras.

Triunfo 830, “Cultura a la contra”, 23 de diciembre de 1978, p. 56.

¹⁴ La referencia es a una carretera que recorría parte de las afueras del Madrid de entonces [N. del E.].

De bares y cafés

En la noche asesinada de un Madrid que nos quieren hacer terrorífico y plagado de zombis, brillan algunas luces: las de los bares que nos acogen hasta la madrugada, y las de los escasísimos cafés donde podemos charlar. Yo ya sé que charlar es cosa antigua, pasada y vulgar, pero me sigue gustando; me gusta mucho más que meterme en una discoteca llena de luces y de malos sonidos, para intoxicarme con los peores alcoholes del mundo, con ginebras incendiarias y rones de garrafa marcada con la calavera y las tibias del veneno bueno o malo. O que adorar un tocadiscos malo, rodeado de imbéciles que se pasan escasísimos porros sin decir nada.

Hay muchos bares, en este Madrid antiguo/moderno que va de Alonso Martínez a San Bernardo (glorieta). Uno de ellos es el ínclito Pláxtico de estirpe fecunda, todo lleno de niños vestidos de cuero y encajes, de niños de lata colada y de diversas marcas de lejía que llaman absenta. Y más allá del punkero Pentagrama, cerca ya del comercial, y de las ruinas del que un día fuera Drugstore de Fuencarral, refugio ya perdido para siempre de vagos y maleantes —o sea, de todos los que salimos de noche— que yo frecuentaba. Pero esto no debe ser una guía de calles y bares, que para eso ya está la del ocio. Debe (y puede) ser un espacio acotado, en el que pueda hablar de lo que no puedo hacer: o sea, charlar en cafés acogedores hasta que la madrugada se anuncia.

Me refería a los bares antes citados —y alguno más que no olvido, pero que tampoco pongo— porque son las últimas cuevas de resistentes en esta ciudad cribada de controles policiacos, violadores de carnet de identidad. Resisten al tedio de la televisión, al muermo del rosario en familia, al aburrimiento de los programas de radio para camioneros y taxistas —y no es que tenga nada contra estas profesiones; simplemente creo que los

pobrecitos lo pasarían mejor si en la radio no les dedicasen programas tan horribles—, y al horror de las noches insomnes en la cama sin compañía. A los bares se va a ligar, maravilloso deporte, a escuchar música y a beber sueños en conserva. Y, a veces, se charla. Y, a veces, se divierte uno. Pocas veces claro, porque divertirse es cada vez más difícil.

Antes, para los raros a quienes nos gustaba charlar, había cafés; cafés sin música, con cómodos sillones o sofás y camareros activos y silenciosos, que a veces te prestaban incluso un duro —oh, tiempos pretéritos— para el Metro. Allí, el madrileño antiguo, que era una mezcla de Ramón (Gómez de la Serna) y de Ramoncín (el punk retrechero), podía charlar y tomarse un anís o una palomilla, o lo que se terciase —yo no he vivido el tiempo del café con media—, con sus amigos. El café era una mezcla de oficina y de barbería, un lugar de juego y de conversación; algo parecido a lo que debía ser el ágora de Atenas, donde aquellos chiflados envueltos en sábanas hablaban de filosofía como quien habla de frutas y verduras en el mercado. Pero ni con [sic] el ágora ni el café existen ya; solo quedan bares de metal cromado, con música *pop* y regüeldos de líquidos rojizos.

Hay, eso sí, tertulias. Una, de escritores insignes y algo mayores, en el bar La Hemeroteca; otra en Kühper, compuesta por dos o tres personas; otra en La Aurora, donde oficia García Calvo, menos maestro que nunca. Y otra, menos conocida y maravillosa, en la librería El Pub, cuyos geniales dueños han tenido la idea de reunir, en el mismo local, librería y bar, haciendo verdad tangible y agradable las charlas de trastienda y rebotica que tanto gustaban a nuestros abuelos. Y así, entre tertulia y bar, la noche asesinada no lo es ya tanto.

Triunfo 840, “Cultura a la contra”, 3 de Marzo de 1979, p. 50.

Poesía en movimiento

Las ondas, que son unas ordinarias, suelen transmitir mensajes de gusto comprobadamente malo. Me refiero claro está, a las ondas hertzianas, que, según tengo entendido, son las que nos meten los programas de radio en casa. Y ocurre que en estas —en algunas de ellas— la poesía ha encontrado un reducto para manifestarse: concretamente en la emisora de Frecuencia Modulada (F.M. para los gacetilleros) Radio España Onda 2. Allí tienen sus programas mozos divertidos y pintureros como Gonzalo Garrido, Mario Armero, Rafael Abitbol —*Doctor Champú*— y Juan de Pablos, entre otros. Y nos traen todas las tardes nuevas formas creativas, poéticas, de entender el mundo y ese otro mundo que es el *rock*.

Hablaré primero de Juan de Pablos, ese señor al que adivino tierno; dotado de un lirismo nostálgico que en otro —en otro que fuese peor locutor y más malamente profesional— resultaría empalagoso. Juan de Pablos nos comunica programas malva de recuerdo y viejas tardes de guateque, nos retrotrae a aquellos tiempos en los que pensábamos que era posible enamorarse bailando. Podemos, gracias a él, volver a oír encantadores fósiles, como Françoise Hardy o Sandie Shaw. Y podemos, sobre todo, escucharle a él, a su chorro de voz que parece contarnos siempre sus secretas pasiones —no en vano su programa se llama *Flor de pasión*—, que alguna vez han sido las nuestras.

El Doctor Champú es otra cosa: tiene un concepto de la radio y del *rock* dinámico y valiente, y no se arredra en ponernos los últimos sonidos del mundo, aquellos que hacen estremecerse de horror a las paredes reaccionarias y gritar a los vecinos de casa. Porque, por desgracia, las paredes oyen y los vecinos también.

Y también, fuera de la radio, hay otras formas de poesía en movimiento, de vida en la muerte cotidiana. En televisión tenemos el programa *Aplauso*, incomprensido, y que es uno de los que mayor frescura y gracia tiene en la pútrida TVE: nos muestran a los rockeros modernos, patéticos, bailando sudorosos o imitando a los Travolta de turno. Y nos ponen fragmentos de las películas musicales de todos los tiempos, desde *Cantando bajo la lluvia* a *Jesucristo Superstar*. Y nos presentan grupos insólitamente buenos, como la Tom Robinson Band o Cheap Trick. Todo esto, envuelto en salsas de gracia y agilidad, sin pretensiones. La televisión se convierte ahí en otro vehículo para la poesía.

En las noches de Madrid puede verse a poetas recitar de manera insólita, en barecillos: Gloria Fuertes, en Vihuela o en la maravillosa librería-bar-sala de exposiciones que se llama El Pub y que está en López de Hoyos; librería simpatiquísima, que ha devuelto a la realidad la vieja vida de las reboticas, y las trastiendas, donde se charlaba. O bien el irremisiblemente inadaptado Xaime Noguerol, que, acompañado de Cucharada, recita e interpreta sus magníficas paridas de hijo del asfalto en los bares más progres.

Capítulo aparte merece Carlos Patiño, barbudo y travestido, que es rapsoda nocturno y celebrante de los misterios de la mejor poesía. Patiño une poesía a mímica, y desde su tiendecita del Centro Argüelles prepara espectáculos mágicos y alegres, y hasta gays, y —desde luego— siempre tan subversivos como sugestivos. Carlos Patiño es un ángel de absentia y encaje antiguo, capaz de reinventar la noche a través de su poesía, y de mellar, cantando y actuando, todos los cuchillos largos que nos quieren clavar las fuerzas grises de la noche, nuestra querida y malherida noche, que renace en poesía, en movimiento, en fuegos de alcohol.

Triunfo 841, “Cultura a la contra”, 10 de marzo de 1979, p. 46.

Primavera

La primavera es —como el otoño— ficticia; un invento de los hombres para llenar esa tierra de nadie entre al calor y el frío, entre los igualmente ceñudos —aunque tan distintos— invierno y verano. Puede decirse que son convenciones, convenciones que han servido solamente —y no es poco— para dar pie a los inventos de dos castas supervivientes de los antiguos chamanes: los poetas y los meteorólogos.

Es una estación que me cae bien. Entre otras cosas, porque a la juventud le salen granos, y yo he aprendido —adaptándome a los tiempos— a considerar el acné juvenil como algo altamente erótico, como una especie de florecimiento gracioso del rostro, en brotes que presagian sangre nueva. Alguien dijo una vez, hablando de un poeta al que despreciaba: “Esta hace versos como a quien la salen granos”. Si yo hiciese versos, me gustaría que me salieran así: de una manera espontánea y violenta, como una erupción. Porque los granos son fenómenos similares a los volcanes: con fuego y lava, demuestran que todavía existe fuego interno.

También es una estación eminentemente ciudadana la primavera. Artificial y caprichosa, siempre cambiante —cualidad que transfiere a quienes hemos nacido en ella: no puede uno fiarse nunca de la constancia de alguien nacido en abril—, su luz indecisa pero brillante se refleja en el chapado de los automóviles, centellea en los escaparates vivísimos de las *boutiques*, pone incendios ilusorios, como auroras boreales, sobre las parejas que toman su Martini al atardecer en las terrazas. Sus ráfagas de vientos se lanzan, suicidas, desde lo alto de los rascacielos a los patios interiores donde canta siempre una criada, y se estrellan en la calle en torbellino de papeles sucios. En el campo, casi no tiene color. La monotonía verde de las praderas, lo aburrido del canto de los pájaros —que, más que

canto, debería llamarse sucesión inconexa de grititos ridículos— y, en fin, la famosa “paz del campo”, que es la paz del aburrimiento, la paz idiota de la hora del ángelus, nada tiene que ver con esa temporada inventada y vivaracha. ¿A quién le interesa —si no es tonto o budista zen— el reflejo de un crepúsculo en los ojos de una vaca? Olvidemos el campo con sus flores o dejémoslo para el verano, donde puede admitirse una cierta grandeza.

Ya es primavera en la Calle de la Princesa. Han florecido, al mismo tiempo, puestos de libros y tenderetes de flores. Los *hippies* rezagados — todavía no se han dado cuenta, los pobres, que su tiempo pasó— venden artesanías ingenuas a precios carísimos. Y los gitanos pregonan sus flores, siempre pendientes de la inoportuna llegada de los municipales; pero ahora que estos son socialistas, tal vez les dejen una mayor libertad en sus negocios, que no sé si serán ilícitos o no, pero que dan color. En esta calle estudiantil, la primavera tiene un carácter erótico muy acusado, y el aire está lleno de erecciones involuntarias al contemplar las bellezas que transitan cada vez menos vestidas. Esta es una de las estaciones más propicias para la lujuria: carece del rigor caluroso del verano, cuando los cuerpos sudorosos se mezclan como con desgana, y se prefiere con mucho la bañera a la cama: y no provoca el entumecimiento frío del invierno, enemigo de titilaciones y tumescencias. Estación flasheante y venturosa, donde cualquier aventura nos parece posible a los ingenuos.

También es primavera en La Bobia, esa culminación moderna de las mañanas del Rastro. Allí, harapientos y abigarrados, se reúnen jóvenes salidos de sus cavernas para saludar el sol y hacer un venturoso pase de sustancias prohibidas —tan agradables algunas de ellas—, al amparo de la sombra de sus gafas oscuras. Venden gramos de bienestar, y también dosis de angustia. Sus cuerpos flexibles son flores de billar y periferia. Y, en cierto modo, nos hacen apreciar el sol a nosotros, que solemos con mucho preferir los juegos bárbaros de la noche.

La primavera está aquí. No sé si tendrá algo que ver con lo cultura o con la contracultura; lo que sí sé es que se trata de una temporada muy divertida.

Triunfo 849, “Cultura a la contra”, 5 de mayo de 1979, p. 54.

Cultura a la contra

RATAS

Según estadísticas, en Madrid el número de ratas es infinitamente mayor al de hombres. Yo creo que es al revés: que es mucho menor la cantidad de hombres que de ratas. Pues hay muchos hombres que no lo son, y muchas ratas que se distrazan de hombres con fines verdaderamente deshonestos: matar, aterrorizar, fastidiar. Matan gente a la salida del cine, porque sí; atacan a los manifestantes de la CNT en el pacífico y soleado primero de mayo, recordando a aquellas otras ratas que asesinaron a otros anarquistas en Chicago otro primero de mayo de luctuosa memoria; convocan manifestaciones agresivas en la plaza del Dos de Mayo, para impedir una de las pocas actividades de auténtica cultura popular que nos quedan, las fiestas del Dos de Mayo. Las ratas reprimen, asesinan y destrozan con toda impunidad. Pueden hacerlo.

Hay ratas de todos los colores, de todos los pelajes: grises, verdes, marrones, azules incluso. Se las puede encontrar en el autobús, en los bares, tomando copas por ahí alegremente —no tienen por qué no estar alegres, cuando todo está de su lado—, o arrazimadas en plazas y cruces de caminos, al accho de sus víctimas. A veces van armadas, a veces no. Cuando uno intenta defenderse de sus mordeduras, dicen que se las provoca y atacan con furia vesánica. Y, a veces, son ayudadas en su labor de horror, de miedo y miseria por algunos hombres que se confunden, y que las hacen el juego para implantar con mayor fuerza el Cuarto Reich en que ya vivimos.

Cuando uno trata de defenderse, o de reaccionar de algún modo contra las ratas, como ha pasado con los Hijos del Agobio, puede pasar de todo: que se les encarcele, que les cierran sus locales, que les amenacen, que les torturen. Los Hijos del Agobio pretendían buscar una forma de cultura alternativa para una de las zonas de Madrid más desamparadas, la de Vallecas y Palomeras. Allí se vive un auténtico clima de miseria y desamparo, y no solamente cultural. Y cuando se tratan de arreglar las cosas, la represión no se hace esperar. La cultura no interesa para nada a las ratas: las ratas quieren discotecas de brillantes colorines, supermanes y otras monstruosidades de igual calibre. No quieren que los humanos tengamos vida, sino distracciones, para que nos olvidemos de que ellos —los enemigos de la vida— existen. Y los centenares de jóvenes que forman los Hijos del Agobio, los vecinos de Vallecas, no pueden hacer más que manifestarse por sus calles de barro y tratar de llamar la atención a otros colegas en la represión y el agobio que a todos nos acosa. No creo que consigan nada; no creo que nadie consiga nada, porque el uso del raticida está prohibido.

Las películas de ciencia-ficción nos hablan con horror de una inminente rebelión de esos roedores, habitantes de las alcantarillas, que tanto miedo y asco dan. A mí las ratas "underground" no me preocupan tanto. Me dan mucho más miedo —y asco también, por supuesto— las que andan en dos pies, van en cochecitos blancos, se pavonean alegremente por encima del asfalto, no por debajo, y nos agreden. La rebelión de las ratas empezó hace mucho tiempo, hace miles de años, y ellas la ganaron. O tal vez no sean ratas, sino extraterrestres, quienes nos dominan. Da igual la nomenclatura: el caso es que estamos ocupados. Hasta que estallen las centrales nucleares y muramos todos. Pero no como ratas, sino por su causa. ■ EDUARDO HARO IBARS.

al continuo juego de evadir la realidad, no encuentran mejor salida que obviar el acontecimiento dentro de una convencional ficción.

El traslado de nacionalidad del texto pretende realizarse de modo equivocadamente riguroso, transformando los modismos propios en meros casticismos desfasados con regusto a pasotismo barato, que sin duda restan encanto al lenguaje original, desvirtuando el sabor localista y dejando la acción sin verdadera ubicación.

Un tímido intento, en suma, que, independientemente de los posibles resultados que pueda producir entre un determinado público amante de la buena butaca y la evasión, pasará sin aportar nada nuevo. ■ M. A. M.

CINE

"Jaque a la dama"

Hay malas películas que no responden, sin embargo, a un mal director, sino a pésimos guiones o a precipitaciones de producción. Es el caso de "Jaque a la dama", de Francisco Rodríguez. Sus obras anteriores, "La casa grande" y "Gusanos de se-

"Jaque a la dama", de Francisco Rodríguez.



da", pecaban también de esto, pero eran películas más trabajadas y, en definitiva, menos insostenibles que la que ahora se estrenaba. La pretenciosidad de aquellos títulos era más sutil. El divertimento que ofrecían, más sano. En "Jaque a la dama" se ha querido jugar a película importante, sin duda por las ambiciones de un guión escrito para ser leído antes que contemplado en imágenes. Diálogos que a lo mejor "pasaban" en texto escrito, son chirriantes oídos en una secuencia. La sucesión de relaciones y complejos de los personajes protagonistas adquieren por esos diálogos una representatividad falsa. Estamos de nuevo ante una película sobre la nada.

Francisco Rodríguez ha corrido demasiados riesgos con esta historia, no se ha atrevido a rechazar un guión y a algunos actores secundarios. Me da la impresión de que le ha importado más hacer una película cualquiera que una película que pueda tener algo que ver con él mismo y con quienes contemplamos su trabajo. Y el resultado es esta antología pedante y sin humor, grandilocuente y hueca.

Sin embargo, en "Jaque a la dama" hay algo que me produce una admiración absoluta: el trabajo profesional de Concha Velasco y Ana Belén, la primera mejor ayudada por un personaje que tiene menos ocasiones de rozar situaciones grotescas que el de su compañera. La actuación conjunta de estas dos extraordinarias actrices adquiere aún más valor cuando se supone que luchan contra un guión que no les pertenece y al que quieren infundir de alguna humanidad, de algún sentido. Lo consiguen en ocasiones —sin duda, gracias también al trabajo de dirección de Francisco Rodríguez—, aunque esos momentos no sean suficientes para justificar la existencia de este error convertido en cine. ■ DIEGO GALAN.

"Cuentos de Pasolini"

Los distribuidores y exhibidores no tienen el menor pudor en tergiversar títulos de películas, nombres de autores, fechas de realización o lo que les venga en gana con tal de conseguir que al-

Ratas

Según estadísticas, en Madrid el número de ratas es infinitamente mayor al de hombres. Yo creo que es al revés: que es mucho menor la cantidad de hombres que de ratas. Pues hay muchos hombres que no lo son, y muchas ratas que se disfrazan de hombres con fines verdaderamente deshonestos: matar, aterrorizar, frastidiar. Matan gente a la salida del cine, porque sí; atacan a los manifestantes de la CNT en el pacífico y soleado primero de mayo, recordando a aquellas otras ratas que asesinaron a otros anarquistas en Chicago otro primero de mayo de luctuosa memoria; convocan manifestaciones agresivas en la Plaza del Dos de Mayo, para impedir una de las pocas actividades de auténtica cultura popular que nos quedan, las fiestas del Dos de Mayo. Las ratas, reprimen, asesinan y destrozan con toda impunidad. Pueden hacerlo.

Hay ratas de todos los colores, de todos los pelajes: grises, verdes, marrones, azules incluso. Se las puede encontrar en los autobuses, en los bares, tomando copas por ahí alegremente —no tienen por qué no estar alegres, cuando todo está de su lado—, o arrazimadas en plazas y cruces de caminos, al acecho de sus víctimas. A veces van armadas, a veces no. Cuando uno intenta defenderse de sus mordeduras, dicen que se las provoca y atacan con furia vesánica. Y, a veces, son ayudadas en su labor de horror, de miedo y miseria por algunos hombres que se confunden y que las hacen el juego para implantar con mayor fuerza el Cuarto Reich en que ya vivimos.

Cuando uno trata de defenderse, o de reaccionar de algún modo, como ha pasado con los Hijos del Agobio, puede pasar de todo: que se les encarcele, que les cierren sus locales, que les amenacen, que les torturen. Los Hijos del Agobio pretendían buscar una forma de cultura alternativa

para una de las zonas de Madrid más desamparadas, la de Vallecas y Palomeras. Allí se vive un auténtico clima de miseria y desamparo, y no solamente cultural. Y cuando se tratan de arreglar las cosas, la represión no se hace esperar. La cultura no interesa para nada a las ratas: las ratas quieren discotecas de brillantes colorines, supermanes y otras monstruosidades de igual calibre. No quieren que los humanos tengamos vida, sino distracciones, para que nos olvidemos de que ellos —los enemigos de la vida— existen. Y los centenares de jóvenes que forman los Hijos del Agobio, los vecinos de Vallecas, no pueden hacer más que manifestarse por sus calles de barro y tratar de llamar la atención a otros colegas en la represión y el agobio que a todos nos agobia. No creo que consigan nada; no creo que nadie consiga nada, porque el uso del raticida está prohibido.

Las películas de ciencia-ficción nos hablan con horror de una inminente rebelión de esos roedores, habitantes de las alcantarillas, que tanto miedo y asco dan. A mí las ratas “underground” no me preocupan tanto. Me dan mucho más miedo —y asco también, por supuesto— las que andan en dos pies, van en cochecitos blancos, se pavonean alegremente por encima del asfalto, no por debajo, y nos agreden. La rebelión de las ratas empezó hace mucho tiempo, hace miles de años, y ellas la ganaron. O tal vez no sean ratas, sino extraterrestres quienes nos dominan. Da igual la nomenclatura: el caso es que estamos ocupados. Hasta que estallen las centrales nucleares y muramos todos. Pero no como ratas, sino por su causa.

Triunfo 850, “Cultura a la contra”, 12 de mayo de 1979, p. 58.

Nueva ola

Es cada vez más difícil escribir de algo. Sobre todo, de algo que tenga que ver con la cultura. Si yo fuese John Cage, o Salustiano Masó, hablaría de hongos, de la cultura del champiñón; pero mis conocimientos en la materia son más bien pequeños. Tengo que hablar, entonces, de lo que conozco; y lo que conozco son las calles, el Metro y algunos bares. Otros están para criticar, y algunos para criticar a los críticos. Critica quien puede, y a quien puede o a quien se deja. El caso es que hay que hablar de algo. Por ejemplo, de este Madrid que —a pesar de su Ayuntamiento— no es socialista, y que se está volviendo cada vez más invivible. Y conste que no digo inhabitable, porque todo el mundo habita en algún sitio: Drácula, en un Panteón, por ejemplo; digo invivible, porque aquí no se puede vivir, sino sobrevivir. Nos vemos reducidos a frecuentar *ghettos*: los maricas, a su manicomio; los pasaos, a su pasadero, que esté cerca de la plaza del Dos de Mayo —donde cada año llueven palos, no sé por qué—: y los niños nazis, a la zona nacional [sic] —aunque se expanden peligrosamente por el resto de la ciudad—, a matar a quien pase. Y cuando no vamos a ghettos, nos tenemos que encerrar en nuestras ciudades-dormitorio, rápidamente y antes de que lleguen las doce de la noche. Los madrileños somos un poco como la Cenicienta: a las doce en casa, porque si no vienen, casi juntos, policías y ladrones a pegarnos palos; unos, para velar por nuestra seguridad ciudadana y los otros para comerse las habichuelas.

El caso es que vamos de culo, que vivimos en la mierda primaveral. Y en esta mierda, en esta basura, florecen simpáticos retoños. Son “La Nueva Ola”, chicos que han surgido del asfalto y en él viven. Escuchan buena música, música que hacen otros como ellos, en sus garajes de Londres o de Nueva York: Devo, Ultravox, todos mutantes, generaciones

eléctricas de un mundo irremisiblemente muerto. Precisamente, hay un grupo americano que se llama Dead Boys, niños muertos.

Tienen conciencia, claro, de su muerte en vida. Como todos nosotros, como todos los que vivimos en ciudades cada vez más deshumanizadas, cada vez más automáticas, como todos los que sabemos que ya no queda espacio para jugar y divertirnos, y que la ecología no es solo cosa de centrales atómicas. Hay una contaminación terrible, que es la contaminación humana. Nos agobian los humanos, o al menos algunos de ellos, los que no nos dejan movernos, ni vivir, ni salir de nuestros ghettos. Los chicos de la Nueva Ola lo saben, y por eso pasan un poco de todo, humanidad incluida. Quieren ser cadáveres vivientes, porque se han dado cuenta de que no pueden ser otra cosa: y, claro, se hace lo que se puede, no lo que se quiere.

La nueva ola no tiene una estética definida, ni tampoco —menos— una ética: ambos son valores que pertenecen a una generación y a un estado de cosas anteriores: sus padres, o incluso sus hermanos mayores, han definido lo que es bueno y malo, lo bonito y lo feo. Y ellos no quieren cambiar una definición por otra sino simplemente abolir las diferencias. Son como los anarquistas que cuenta Chesterton —ese genial reaccionario— en *El hombre que fue jueves*¹⁵, a quienes no les bastaba con acabar con la diferencia entre Bien y Mal, sino que encima querían cargarse los cuatro puntos cardinales.

Triunfo 851, “Cultura a la contra”, 19 de mayo de 1979, p. 60.

15 Gilbert Keith CHESTERTON. *The Man Who Was Thursday: A Nightmare*. Publicada por primera vez en Londres, 1908 [N. del E.].

Enredados en redadas

La noche es tiempo de monstruos, de terror y de misterio. Lo ha sido siempre: en la oscura Prehistoria, el hombre se refugió al atardecer en su caverna, al amor del fuego, temeroso de los monstruos y de los malos espíritus; en la no menos oscura Edad Media, licántropos y vampiros sembraban el horror tras la puesta del sol. Ahora es más raro. Ahora los buenos burgueses —movidos a ello por gacetilleros de la derecha desestabilizadora que no distinguen bien las cosas— temen a los noctámbulos, a quienes consideran bestias peligrosas, drogadictas y navajeras, ávidas de sangre y de heroína. No se atreven a cruzar el para ellos peligrosísimo barrio de Malasaña cuando se acaba el día; y, sin embargo, se trata de uno de los barrios más tranquilos de todo Madrid.

Bueno, en realidad no es tranquilo. Existe un peligro real en Malasaña: las redadas, los controles, las nubes de policías que lo invaden, sobrecogiéndolo de terror a quienes por allí andamos. Y no es que yo tenga nada en contra de la Policía, aunque a veces lo parezca, pero, de verdad, no resulta precisamente tranquilizador verse de pronto encañonado por una metralleta y cacheado salvajemente en busca de no se sabe bien qué; a lo mejor piensan que los grapos van a tomarse copas al Armadillo, o que quienes allí vamos llevamos un terrorista oculto en el bolsillo. Lo malo es que a veces las metralletas se disparan, y hay accidentes que pueden ser mortales.

Así que de noche, por un motivo o por otro, ya casi no se puede salir, o supone una heroicidad hacerlo. Cuando salgo de mi casa por las tardes, lo hago con la despectiva sonrisa en los labios de quien no teme a la muerte, ni a la tortura. Puedo quedar enredado en alguna redada, pero en cierto modo desprecio esa alarmante posibilidad. No estoy dispuesto a

dejar de ir a los sitios a donde voy habitualmente, porque tengo la idea romántica y equivocada de que la calle es mía, es decir, de todos los ciudadanos, y de que los bares y cafés son lugares públicos, donde la gente puede reunirse con una cierta impunidad.

Lo malo es que ya las fuerzas de ocupación de la calle no se limitan a la noche; no son, desgraciadamente, vampiros. Así, y durante tres domingos consecutivos, han aparecido por el bar La Bobia, hacia las tres de la tarde, cuando todo el mundo y el mundillo se reúne para tomar unas copas. Yo asistí a una de estas curiosas operaciones policiales —no los puedo llamar redada, porque no se llevaron a nadie— y fue verdaderamente alarmante. De pronto entraron tres policías uniformados, y tocaron un silbato. Después nos amenazaron con sus metralletas y nos hicieron poner las manos en alto, bajo amenaza de disparar. Estuvieron un rato por allí, mirando, y luego se fueron sin que nadie entendiera ni por qué habían entrado ni por qué se habían ido. Yo me quedo con la duda de si no se tratará de una especie de odio personal hacia el dueño de La Bobia, de una sutil operación para hacer que su bar quede despoblado de clientela los domingos.

Madrid se ha convertido en una ciudad tomada. No entiendo por qué. Y menos entiendo que, con el increíble aumento de efectivos policiales, me hablen del masivo incremento de la delincuencia en nuestra ciudad: deben estar locos, los delincuentes.

Triunfo 853, “Cultura a la contra”, 2 de junio de 1979, p. 58.

Barrios y ciudad

La ciudad es un monstruo, al que algunos mejores que yo han comparado con Moloch: se come a sus hijos y los abrasa, y los aullidos que salen de sus fauces de toro son considerados como carcajadas por los fieles del ídolo; a la famosa “risa sardónica”, de dolor y frenesí, el sonido de la ciudad. Es el sonido del rock urbano, de las sirenas de Policía —que no nos atraen con sus cantos, pero, igual que aquellas bestias mitológicas, nos cuentan con su ulular nuestras vidas y hazañas—, de las broncas callejeras y las bocinas de los coches. La ciudad son interminables viajes en autobús y en Metro, el muermo matutino de la ida al trabajo, el vespertino de la vuelta al santuario de la televisión, que algunos todavía llaman hogar.

También tiene cosas agradables la ciudad actual: los tenderetes de diversos colores y mercancías, que los ediles y comerciantes pretenden ahora erradicar, para devolvernos la grisura de la Villa y Corte; las pintadas y murales, testimonio de que la gente está viva y se expresa; las manifestaciones no autorizadas —esas son las buenas: no las otras, que parecen dedicadas a Nuestra Señora de las Comisiones— donde la gente muestra su cólera. Y la música callejera, y los escaparates, y alguno de esos árboles que han podido sobrevivir.

Contra los aspectos más tristes de la ciudad, contra la incomunicación entre habitantes de un mismo pueblo, existe —aunque en vías de desaparición— una unidad más pequeña y más viva: el barrio. El barrio —Chamberí, Lavapiés, Usera, Salamanca, Vallecas incluso, aunque reclame su estatuto de pueblo— es un lugar autosuficiente, donde no se deja notar demasiado —salvo en la pugna de carteles de las elecciones llamadas democráticas— que estamos en la Villa y Corte y Confección de

banderas preautonómicas. Hay bares, bares donde la gente se reúne a charlar de sus cosas y a beberse un vino sin preguntarse nada sobre su vida o su ideología; tiendas, donde señoras y criadas se golpean unas a otras con sus carritos de compra, con un interclasismo digno de UCD¹⁶. Hay también vendedores automáticos, gitanillos dignos de más remunerados oficios que venden kilos de ajos a setenta pesetas, puestos de horchata y vendedoras limpiísimas de requesón y fresones de Aranjuez que no son de Aranjuez. Hay una vida autónoma en los barrios, centrada en torno a los lugares de reunión habituales, que ya he consignado.

Existen también las llamadas “ciudades-dormitorios”, que rodean Madrid como un cinturón de aburrimiento y miseria vergonzante: Parla, Getafe, Arganda, Móstoles, por citar algunos: lugares para obreros y emigrantes, que pierden horas de sueño y cientos de pesetas en transportarse diariamente a sus lugares de trabajo. Ciudades-dormitorio aparentemente en calma, pero cuyos vecinos saben unirse de forma solidaria, sin hacer caso a consigna de partido alguno, cuando tienen que reclamar algo que a todos atañe, como ocurrió con el caso del agua en Parla.

El barrio —incluso estas ciudades-dormitorio— es, además de todo, una unidad de convivencia; se forjan en ellos lenguajes o tonillos propios, expresiones y giros particulares; la gente habla —de fútbol o de lo que sea, da igual, porque el fútbol también es comunicación—, se entera de lo que le pasa al vecino, sin juzgar, sin desatinar. El barrio, y no la ciudad, es el equivalente más cercano que tenemos de la polis griega. El barrio, que es, además, lo opuesto al guetto. Y en esta ciudad nos están arrastrando a todos al guetto: guetto de lujo y con aire acondicionado, si se quiere. Pero a mí me parece una preparación para el holocausto por venir; pronto los acondicionadores de aire se pueden convertir en distribuidores de Ziklon B¹⁷.

Triunfo 860, “Cultura a la contra”, 21 de julio de 1979, p. 48.

16 Siglas del partido-coalición Unión de Centro Democrático del presidente del Gobierno Adolfo Suárez [N. del E.].

17 Veneno a base de cianuro empleado por los nazis en el exterminio de judíos [N. del E.].

La belleza, la violencia y otros tópicos veraniegos

Cuando los dioses caminaban sobre la faz de la Tierra —ahora se han convertido en abstracciones y han perdido mucha de su gracia— se alimentaban, dicen, de belleza. Los dioses han chupado siempre de los humanos lo que han podido, y ahora tienen que conformarse con otras cosas, como incienso. Porque la belleza, como tal, ha desaparecido: no hay un modelo exclusivo y creo que ya ni siquiera los más tontos entre los tontos que se dedican a pensar piensan que se puede comparar la belleza con minúscula a una Belleza mayúscula e ideal, a un canon inmanente y eterno. Hace ya años que hemos descubierto que lo bello y lo feo —como lo bueno y lo malo— es cuestión de gustos, y que sobre gustos hay mucho escrito, y mucho contradictorio. Así que ya no hay alimento para los dioses, o quizá han muerto de hambre. O solo quedan dioses individuales o tribunales, chupadores del concepto de belleza que tenemos cada uno de nosotros, o el grupo al que pertenecemos. Por ejemplo, el Dios de los negros americanos y el espectro divinizado de Marcuse se alimentarán de Angela Davis y la dejarán chupada como un limón, y el Dios de los chicos de Fuerza Joven comerán rancias imágenes de atletas olímpicos filmados por Leni Rietenstahl, y así está Él de bruto. Y mi Dios —ese que no tengo que a veces identifico conmigo mismo— chupa un tipo de belleza que no tengo porqué explicar aquí —ya se lo cuento a mi psicoanalista particular, o a Elena Francis—, y luego se emborracha y me dicta disparates con olor a Metro y a suburbio, a fritanga y a cerveza.

La belleza, en cualquier caso, es un tópico veraniego. Debe ser por la progresiva desnudez de los cuerpos altivos, agudos, sudorosos, con los que nos cruzamos por las calles; o por la nitidez de la luz solar, que recorta los contornos de las cosas y hace de cualquier piscina un

Mediterráneo. O, tal vez, sea el efecto intoxicante de la polución recalentada, cuyos vapores aspiramos como Sibilas Déléficas, para ver manifestaciones de la Diosa Belleza en cualquier escaparate reverberante. También es un tópico veraniego la violencia; recordemos, si no, los motines neoyorquinos de hace algunos años: las bandadas de ciudadanos enloquecidos por el exceso de calor, que asaltan supermercados y grandes almacenes; multitudes hambrientas que comparten su hábitat —y, a veces, hasta su modo de vida— con las ratas y que, como ellas, se lanzan desesperados en busca de comida, llevados por el espejismo libertario, por los oasis de utopía que el sol pinta al reflejarse en los bruñidos charcos de gasolina de las calles.

Aquí, en esta España votante y embotada que nos he tocado sufrir — las Españas pasadas eran peores, y las futuras lo serán también, supongo— la violencia se manifiesta de otra manera, más incipiente y todavía más idiota también: estallan ridículas bombas en estaciones y aeropuertos. Que matan de una forma azarosa a gentes elegidas por la casualidad; estallan bombas en barrios tranquilos donde no se pasa de nada, sino precisamente de violencia y de enfrentamientos. O nos salen señores vestidos de payaso —camisas azules, boinas rojas, moda parchís en tonos oscuros, con correaes a juego— y nos matan por no saber cantar una tonadilla “camp”; señores que alquilan palacetes, precisamente en el barrio donde más se pasa precisamente de ellos, para joder más y peor al personal. La violencia estalla, caótica y sin sentido. A veces se llama de izquierdas; otras, de derechas. Yo creo que es un fenómeno natural, casi meteorológico, que sufrimos o nos hacemos sufrir. Tal vez nuestros dioses estivales se alimenten de violencia, de incendios, de caos.

Otros tópicos veraniegos: la horchata. Cada vez más cara: parece que hicieran las chufas de petróleo. O las piscinas municipales, caldos humanos para *chef* caníbal. O las chabolas malolientes donde se hacinan seres humanos, soportando la solana bajo techos de uralita. O la eterna sed, la horrible sed que nos atenaza ante cualquier boca de riego abierta. O el *rimmel* corrido por el sudor, en las *boîtes* locales.

Triunfo 863, “Cultura a la contra”, 11 de agosto de 1979, p. 50.

Celebraciones nocturnas

En agosto siempre ha hecho frío, dicen los refranes y los dichos populares. Y es cierto en cualquier parte de Madrid, menos en el bar Raíces, donde dan miniconciertos infernales —en el buen sentido de la palabra, claro, pero también en el malo, por eso del calor— y sesiones improvisadas y fantásticas de rock. Se celebra la noche entre sudores, y va pasando el tiempo, no hasta el amanecer —la autoridad municipal (y, desde luego, espesa) no lo permitiría—, entre sorbos de cerveza fresca, posibilidades de escuchar buena música y de encontrarse con los pocos amigos que tiene uno; como el local es pequeño, solo caben justamente los amigos de uno y, a lo mejor, sus novias.

Precisamente ahí he asistido a un intento que —aunque fracasado por condiciones técnicas— tiene gran interés desde el punto de vista musical: una especie de *jam session* entre varios grupos de rock —miembros de Phantoms, un grupo el que se podría calificar de supersónico, si eso significase algo; Drugos, Burning (Pepe, claro) y otros—. Gente joven, a veces muy joven, que sabe chillar y hacer música, y que saben —sobre todo— recuperar el sentido de la noche y del espectáculo y comunicarnos a quienes les vemos —y oímos— una especie de rara furia, como el exaltante frescor hipnótico de los tiovivos en un parque de atracciones lunar. Esa cosa que se llama *new wave* —nueva ola, para entendemos, pero lo pongo en inglés para no confundir con la *nouvelle vague*, que se ponía siempre en francés y era una cosa de cine— empieza a florecer en la noche de Raíces como una aurora boreal: color fosforescente de ciudades vueltas boca arriba, destapadas de sus sábanas, abiertas a la violación de los gatos pardos, sonido urbano que solo parece machacón y reiterativo a quienes no han pasado nunca por la calle de Atocha, bajo el escalextric, en

horas punta. Debería extenderse la cosa por el resto de la ciudad, como una especie de cáncer destructor de culturas viejas, de costumbres pacatas, de un moralismo franquista que ahora se disfraza de socialista pero que sigue siendo la misma estrechez de miras, la misma pobreza de imaginación que caracterizaba al anterior régimen y a sus élites. Así es posible que saliéramos un poco los madrileños de nuestro aburridísimo estreñimiento moral-cultural.

Pero nada por ahora. Para empezar, tenemos que irnos pronto a la cama para ahorrar energía, o para hacérsela ahorrar a España, que debe estar la pobre muy cascada; en las cajas de cerillas ucedistas —naranja y verde siempre, claro— nos imponen el ahorro como virtud máxima del hombre premileniarista, y nos explican que con lo que gastamos inútilmente en electrodomésticos en una hora se podría iluminar durante un siglo Pozuelo de Alarcón. Pronto nos incitarán también a controlar nuestras masturbaciones, que son mucho semen y mucho movimiento para nada, sin resultados prácticos. O decidirán emplear el sexo, fuente de energía natural, lo que no sería mala idea: imagino las centrales nucleares convertidas en gigantescos burdeles multinacionales, con pupilas/os de países subdesarrollados conectados a cables conductores y almacenadores de energía; entonces el sexo —por fin— será declarado de utilidad pública y le pagarán a uno primas de producción. Bueno, bien mirado, así la cosa perdería bastante de su gracia; pero también daría de comer a muchos padres de familia y también a muchas madres. Y ese ahorro de energía que nos atenaza nos obliga a ser buenos, a no escuchar música —las guitarras, los tocadiscos, la radio, son lúdicos creadores de gastos sin fin para el Estado— y a no leer mucho en la cama para ahorrar luz. Todo lo que sea divertido y gracioso se conviene en lujo reprobable; todo lo que está bien tiene impuesto de lujo.

Mientras la cosa siga así podemos seguir yendo a Raíces, a la Aurora o a cualquiera de los muchos bares pequeñitos que hay por ahí. Lo malo es eso. Que sean pequeñitos.

Triunfo 867, “Cultura a la contra”, 9 de septiembre de 1979, p. 48.

Genios, demonios y máscaras

Un tal H. P. Lovecraft inventó a un árabe que había escrito un libro: el *Necronomicón*, compendio de fórmulas y evocaciones de la goecia. El libro, existente tan solo en la mente de Lovecraft y en la de sus lectores, es, sin embargo, uno de los más buscados por las librerías ocultistas del mundo entero; se han creado cultos satánicos en torno a él. Y es que la nada, en esto de la magia y en casi todo lo demás, parece ser lo más efectivo, o, al menos, lo más atrayente. Los que alguna vez hemos querido ser magos o poetas, que es algo parecido, hemos sido auténticos buscadores de nada; o de naderías, por lo menos.

Tan fuerte es el genio de Lovecraft, tan persuasiva su ficción, que incluso ahora se ha abierto en Madrid un bar que lleva precisamente el nombre del libro que escribió el Árabe Loco: *Necronomicón*. Un bar que, aun sin tener nada de terrorífico, está habitado evidentemente por demonios: demonios músicos, grupos de nuevo rock, animadores infernales de la noche con sus ritmos y sus ritos: nombres que ya han sonado, como Drugos, Fantoms y otros conjuntos, dispuestos a convertir en electricidad la noche de Madrid. *Necronomicón* se ha convertido en refugio de máscaras y demonios, de los que huyen de la incomodidad de las aceras y del tedio de los bares de moda, de los que buscan —casi con desesperación, porque es difícil— escuchar música en vivo. Parece que volvemos a empezar a divertirnos, a pesar de la crisis de energía. Parece que el barrio que ronda la zona de Malasaña, el viejo barrio de Maravillas de Rosa Chacel, sigue siendo centro de juegos nocturnos, de diversiones no pecaminosas —por ahora y mientras no se decida que el rock también es una máscara del pecado—, pero tampoco inocentes. Y eso a pesar de las bombas que tiran los fanfarrones, afincados por cierto muy cerca de allí.

Allí comienza el reino de la nueva ola, el jugueteo de la lentejuela y del plástico mezclados con encajes. Allí empieza el lugar encantado donde ya no hay jipis, pero que siguen frecuentando —ahora más que antes— hadas y trasgos y otros seres que moran en la noche.

Es bueno y conveniente que haya locales nuevos donde se pueda escuchar música. Ya había algunos —La Aurora, Raíces...—, y ahora viene a sumarse a la lista Necronomicón. De ahí, precisamente, es de donde puede salir un movimiento de rock interesante, y no de algunos garajes de barriada, donde los grupos ensayan desconectados entre sí; se hace una música más directa y los músicos pueden establecer un contacto directo entre sí y con el público, que forma —siempre lo forma, pero en este caso de una manera más acusada por la proximidad física— parte integrante y muy importante del espectáculo. Y el rock es poesía y comunicación, efecto de *feedback* entre quien lo emite y quien lo recibe, que se alimentan mutuamente. Pasándose sonidos y, a veces, emociones. El rock es invención constante de un sonido, como antes lo era el jazz, planteamiento diverso y múltiple de unas nuevas relaciones entre la gente. No sé si será o no la música del futuro; desde luego, es la del presente. Y en esa década puede pasar de todo: o lo mismo de siempre, vamos.

Triunfo 867, “Cultura a la contra”, 22 de septiembre de 1979, p.52.

Bajar al metro

Los días de vuelta al colegio son, casi todos los años, lluviosos. Parece como si el rostro consumista y falsamente alegre del verano —sol, playa, helados de tres gustos— se borrara adrede, se convirtiese en el engrudo pastoso que es nuestra vida de todos los días, y que tampoco dejó de serlo durante la temporada estival, por mucho maquillaje que entonces se pusiera el tiempo meteorológico y el otro, el que marca nuestras horas. Vuelve el frenesí ciudadano, el tráfico de histeria; una monotonía sustituye a otra en el paso inacabable de los fastidios diversos que forman el cañamazo de nuestra existencia. Quedan lejos playas y montañas, y se abren —tragaderas insaciables— las bocas de los parkings.

En realidad, es todo el mundo subterráneo el que se abre; volvemos a ser ratas, y nos sumergimos en los olores del Metro, que es como una cloaca tierna y acogedora; y deambulamos por centros y galerías comerciales, que sustituyen el brillo de la lámpara de cuarzo del cielo por las orgullosas luciérnagas de neón. Nada ha cambiado: la moda Corte Inglés, si acaso, ha sido sustituida por la moda Galerías. La realidad sigue siendo espejo de sombras, el paso de una estación a otra no significa nada más que un cambio, apenas perceptible, en el atuendo. Y bajamos al Metro de nuevo. Bajamos, o bajan, porque algunos no han tenido —no han querido, o no han podido tenerlas— vacaciones.

No sé cómo será esta vuelta al infierno de siempre, desde el infierno estival en otras ciudades españolas en el resto del mundo; pero la supongo muy parecida. El paso de la ilusión de no hacer nada —cuando, en realidad, las vacaciones son un tiempo de actividad desbordante, donde la idea misma del ocio se sume en sí misma y desaparece, nulidad absoluta— a la ilusión de trabajar —cuando el trabajo aquí planteado es nulidad,

repetición mecánica de gestos, labor de forzados, condenados a desmenuzar sin sentido una piedra inmensa, y luego otra, y otra— debe ser parecido en todas partes; un lento acostumbrarse a la costumbre acompañado por llantinas y maldiciones que nada cambian, que de nada sirven. Pero aquí, por lo menos, tenemos el Metro. Este Metro más caro cada año —o cada semestre, y pronto cada día—, más sucio a cada momento; este Metro donde hay cada vez más gente transitando y, por paradoja, cada vez más parados. Refugio de mendigos y de abigarrados mercachifles, donde se oculta también un cierto erotismo vergonzante, el erotismo del tocar culos sin ser visto, del palpar y marcharse de prisa en busca de la masturbación furtiva; erotismo de pobres, de hambrientos, placer solo comparable al de los caballeros con bombín que se refugian en los locales de *strip-tease* continuo, allá en Londres. El Metro es todo un mundo encarrilado, con los trenes lanzados como flechas hacia un destino inevitable, cercano y poco glorioso: la próxima parada, o el final de la línea, como mucho. Es un infierno más cálido, acogedor y hogareño que el infierno exterior, el de las calles y las oficinas; mundo interior alumbrado por tubos fluorescentes que difuminan detalles y fisionomías, pero de pronto hacen resaltar los cuadros rojos de una camisa como única realidad visible. Y en el sonido monótono, hecho como de órdenes repetidas, de números cantados sin sentido, de murmullos; sobre la pantalla indiferenciada del zumbido, se escucha el lamento —nunca mejor llamado así— de ciertos instrumentos musicales, que gritan pidiendo dinero a los que pasan, a los que nada oyen, demasiado sumidos en ese zumbido interno que llaman pensamientos.

El Metro significa para mí el otoño. Y el otoño siempre me ha resultado ingrato, incómodo; ya pueden los poetas cantar sus matices azafranados, hablar del vino nuevo en las barricas. Para mí, significa la tragedia del hombre moderno que regresa del campo para afirmar su nulidad en la nulidad de los otros.

Triunfo 870, “Cultura a la contra”, 29 de septiembre de 1979, p. 50.

Cultura a la contra

Contra todo

Diríase que no he muerto todavía; que aún me quedan alien- to y ganas para seguir aguantando el horror cotidiano de los bares, de las cafeterías, de las calles y del tiempo. Hay sitios, sin embargo, que no aguanto demasiado: uno de ellos es un bar del barrio de Malasaña que se llama "La Via Láctea", centro de "snobs" sin gracia que van allí a encontrarse unos con otros, a codearse —nunca mejor dicho, pues el local es muy estrecho y hay que andar por él a codazos— entre sí, sin ver a nadie más que a ellos mismos. Triste destino el de los "snobs" madrileños, a quienes también han concentrado en un "ghetto". Van a dejar, por imposibilidad, de ser "snobs", porque no van a tener a nadie a quien copiar; o tal vez a los chicos de Fuerza Nueva, cuya sede está muy cerca y que van a ser los únicos en ir ahí dentro de poco. Los demás nos estamos hartando de ese sitio con tan poca gracia, que además pone gorilas a la puerta para impedir la entrada a los supuestos "pasotas" —ahora se llama así a todo el mundo que no tiene pinta de oficinista—, y emplea la música como arma contundente, o sea, que pone mala música.

El barrio de Malasaña se hunde; lo quieren convertir en otra prolongación de la autodenominada "zona nacional", y es posible que lo consigan. Y ya está bien; ya está bien de no poder andar por la calle con tranquilidad, de tener que ir escurriéndose por la esquinas como si uno fuese un malhechor, por el solo hecho de no ir vestido como ellos; de no poder entrar en un bar, por miedo. Ya está bien de encontrarse por todas partes con alevines de asesinos, no sabemos si incontrolados o controladísimos por alguien.

Pero no es sólo el barrio de Malasaña; es toda la ciudad, la que se va convirtiendo en "zona nacional". Con una astutísima política, los fachas la van tomando barrio por barrio, en una especie de guerra de guerrillas. Y tampoco son tolerables los que hacen militancia de antifascismo y te confunden por cualquier cosa. No sé si estará bien o mal la guerra civil; pero, desde luego, a mí no me apetece nada vivirla.

Entre todo esto y que está llegando el invierno, cada día se siente más esa dificultad de ser de la que hablaban otros: no dejan nuestros amigos e incluso nuestros enemigos ya no son lo que eran. Apetece irse a vivir a otro sitio, pero es que no lo hay; deberían descubrir un planeta habitable, para mandarnos a quienes ya no aguantamos más. O que nos metan en esos campos de concentración donde convertitan en jabón a la gente. Pero, por favor, que no nos sigan haciendo aguantar esta vida invivible, este mundo cada vez más podrido —en el peor sentido de la palabra—; o que nos den tandas de electroshocks, a ver si así nos dejan idiotas del todo y no nos enteramos ya de nada. Porque esto no se puede aguantar: no se puede aguantar la tensión que se siente en todas partes, noche y día, la falta de simpatía y de amistad que rezuma el mundo entero, la bestialidad de la gente y su falta completa de solidaridad entre sí. Ya ni "ghettos" hay, donde pueda uno encerrarse fuera de la vida común, porque los han invadido o los miran desde dentro. Antes, había alguna cosa que estaba bien; algún amigo con quien charlar en la terraza de un café, alguna posibilidad de vivir con más o menos comodidad. Ahora, ya no hay nada; ni siquiera conversación. Y las que hay, son cada vez más sosas: sólo se habla de la ETA y de cosas así; igual, los periódicos, que ya no se pueden leer. Ni las revistas, de izquierdas o de derechas —término convencional que significa muy poco—, cada vez más aburridas. En fin, que el mundo está de pena, y que encima no hay otro. ■ EDUARDO HARO IBARS.

Los años transcurridos desde su filmación han podido convertir algunos de los pasajes de "La sal de la tierra" en menos violentos de lo que fueron. Sin embargo, la frescura de sus imágenes sigue cautivando a quienes no hayan perdido aún la sensibilidad de acercarse a retratos colectivos donde la dramaturgia dé paso al testimonio directo. La huelga de los mineros de Silver City (Nuevo México) dio pie a Biberman para expresar todos los posibles conflictos de una pequeña sociedad políticamente con-



Rosaura Revueltas, en "La sal de la tierra", de Herbert Biberman.

cienciada. De ahí que los premios recibidos por la película abarquen múltiples aspectos: desde la interpretación de Rosaura Revueltas (con lo que se avala su claro contenido feminista), hasta su carácter social reconocido por la católica Legión Mexicana de la Decencia.

Ante un clásico no caben consideraciones estéticas que quieran discutir ahora sus posibles anacronismos o insuficiencias. Importa mucho más llamar la atención sobre la existencia de la película en nuestras carteleras. Este reportaje vivo rompe la monotonía. Y el espectador español no está, desgraciadamente, acostumbrado a encontrarse todos los días con películas de la importancia de "La sal de la tierra". ■ D. G.

"Gigoló"

Además de la aparición de la bellísima Marlene Dietrich, de la también bellísima Kim Novak, de Curt Jürgens y del enorme actor que es David Bowie, esta película debe verse por muchas otras razones: es un canto a la dignidad perdida, al gesto del vencido que no tiene ya más que su derrota, y que ni siquiera la emplea como bandera. Por encima de la anécdota de una Alemana hundida al final de la guerra del 14, de un país que oscila entre la decadencia impuesta —que tan bien contó Maurice Dekobra, entre otros escritores llamados galantes— por los vencedores y un deseo de reafirmación nacional que acabaría con el gesto —gesto de vencidos, de nuevo, que se desean vencedores— tragicómico del nazismo, y con una nueva derrota; por encima de la cuestión alemana, está el análisis de una situación final y desesperanzada, la narración de cualquier fracaso: fracaso del protagonista-antihéroe, encarnado por Bowie, que abandona sus sueños de gloria militar para convertirse en gigoló, porque no le queda otro remedio, y acaba irónicamente convertido en una especie de Horst Wessel, héroe después de muerto por un ideal en el que nunca había creído; fracaso del viejo militar, paralizado y estúpido; fracaso de la propia Marlene Dietrich, que canta con voz ya rota y hermosísima una canción de terrible desesperanza; fracaso de la revolucionaria, que acaba convertida en estrella de Hollywood y casada con un viejo príncipe ale-

David Bowie, en "Gigoló", de David Hemmings.



Contra todo

Diríase que no he muerto todavía; que aún me quedan aliento y ganas para seguir aguantando el horror cotidiano de los bares, de las cafeterías, de las calles y del tiempo. Hay sitios, sin embargo, que no aguanto demasiado: uno de ellos es un bar del barrio de Malasaña que se llama La Vía Láctea, centro de *snoobs* sin gracia que van allí a encontrarse unos con otros, a codearse —nunca mejor dicho, pues el local es muy estrecho y hay que andar por él a codazos— entre sí, sin ver a nadie más que a ellos mismos. Triste destino el de los *snoobs* madrileños, a quienes también han concentrado en un *ghetto*. Van a dejar, por imposibilidad, de ser *snoobs*, porque no van a tener a nadie a quien copiar; o tal vez a los chicos de Fuerza Nueva, cuya sede está muy cerca y que van a ser los únicos en ir ahí dentro de poco. Los demás nos estamos hartando de ese sitio con tan poca gracia, que además pone gorilas a la puerta para impedir la entrada a los supuestos “pasotas” —ahora se llama así a todo el mundo que no tiene pinta de oficinista—, y emplea la música como arma contundente, o sea, que pone mala música.

El barrio de Malasaña se hunde; lo quieren convertir en otra prolongación de la autodenominada “zona nacional”, y es posible que lo consigan. Y ya está bien; ya está bien de no poder andar por la calle con tranquilidad, de tener que ir escurriéndose por la esquinas como si uno fuese un malhechor, por el solo hecho de no ir vestido como ellos; de no poder entrar en un bar, por miedo. Ya está bien de encontrarse por todas partes con alevines de asesinos, no sabemos si incontrolados o controladísimos por alguien.

Pero no es solo el barrio de Malasaña; es toda la ciudad, la que se va convirtiendo en “zona nacional”. Con una astutísima política, los fachas la

van tomando barrio por barrio, en una especie de guerra de guerrillas. Y tampoco son tolerables los que hacen militancia de antifascismo y te confunden por cualquier cosa. No sé si estará bien o mal la Guerra civil; pero, desde luego, a mí no me apetece nada vivirla.

Entre todo esto y que está llegando el invierno, cada día se siente más esa dificultad de ser de la que hablaban otros: nos dejan nuestros amigos e incluso nuestros enemigos ya no son lo que eran. Apetece irse a vivir a otro sitio, pero es que no lo hay; deberían descubrir un planeta habitable, para mandarnos a quienes ya no aguantamos más. O que nos metan en esos campos de concentración donde convertían en jabón a la gente. Pero, por favor, que no nos sigan haciendo aguantar esta vida invivible, este mundo cada vez más podrido —en el peor sentido de la palabra—; o que nos den tandas de electroshocks, a ver si así nos dejan idiotas del todo y no nos enteramos ya de nada. Porque esto no se puede aguantar: no se puede aguantar la tensión que se siente en todas partes, noche y día, la falta de simpatía y de amistad que rezuma el mundo entero, la bestialidad de la gente y su falta completa de solidaridad entre sí. Ya ni *ghettos* hay, donde pueda uno encerrarse fuera de la vida común, porque los han invadido o los minan desde dentro. Antes, había alguna cosa que estaba bien; algún amigo con quien charlar en la terraza de un café, alguna posibilidad de vivir con más o menos comodidad. Ahora, ya no hay nada; ni siquiera conversación. Y las que hay, son cada vez más sosas: solo se habla de la ETA y de cosas así; igual los periódicos, que ya no se pueden leer. Ni las revistas, de izquierdas o de derechas —término convencional que significa muy poco—, cada vez más aburridas. En fin, que el mundo está de pena, y que encima no hay otro.

Triunfo 871, “Cultura a la contra”, 6 de octubre de 1979, p. 50.

Plásticos otoñales

La inmovilidad es el secreto; la catatonia, la solución; en una ciudad tan agresivamente móvil como es Madrid —tráfico es movimiento, un continuo cambiar cosas y personas de sitio—, lo mejor sería poder no moverse. Sustituir, incluso, el movimiento incesante de la sangre en las venas por una tranquila corriente —dos o tres pulsaciones por hora, como mucho— de plástico fundido y viscoso. Y olvidarse, por favor, de lo que es el pensamiento. Y no analizar nada; y prepararse así para el invierno que viene, con sus modas multicolores. El silencio y el frío nos agarrarán a todos, sin dejarnos capacidad alguna de movimiento. Porque lo único que no congelará el invierno serán los precios.

Adelantándose a esta práctica meditabunda y quietista, vinieron a Madrid a visitarnos —aprovechando un rodaje de TV— Devo, un grupo de pop brillante y rápido en sus reacciones musicales. Parece ser que se dio una rueda de prensa. Yo los vi, quietos, hieráticos, esfinges enfundadas en monos de plástico amarillo, cubiertos los rostros por gafas antifaces; inexpresivos y callados, consiguieron una envidiable compostura y economía de movimientos. Hicieron su circo de humanoides, su número de saltimbanquis inmóviles. Los demás asistentes a la rueda de prensa quedaron —por lo menos, aquellos con quienes yo hablé— un poco desencantados, frustrados por la falta de respuesta que obtuvieron de estos profesionales del espectáculo, que llevaron su numerito un poco demasiado lejos. Yo me divertí: tomé una copa de vodka naranja con buenos amigos a los que no veía desde hace tiempo y escuche discos —de Devo, naturalmente— que me gustan. Y, al fondo, tenía a esos músicos, como sombras amarillas en un paisaje otoñal, interior color de coca-cola. Músicos que no tocaban, que no se movían, que no hablaban casi: la no-

respuesta ante cualquier situación; el no-conflicto. La demostración evidente de lo que es no mezclarse en asuntos humanos, pero mostrarse en ellos.

Una de las curiosas particularidades de esta década que empieza —la de los 80, que también se caracteriza por haber empezado antes de tiempo, en el 79—, es el deseo de deshumanizarnos que nos caracteriza a la mayoría de los humanos: parece como si nos hubiésemos dado cuenta por fin, y en forma bastante masiva, de lo fea que es esta raza viscosa, blanda y entre imberbe y peluda que se llama Humanidad: especie asesina y dubitativa, sin muchas cualidades interesantes o útiles. Ya hace años —quizá desde antes de los sesenta— que los humanitos jóvenes se consideran “mutantes”, y convierten así el desajuste generacional en una ruptura mucho más importante, en una ruptura con los intereses de la especie humana. Parece que se ha empezado a ver con claridad que este rollo no tiene solución: que o se cambia radicalmente o nos vamos al garete. O nos quedamos en lo mismo, que puede ser peor. Los chicos de los 60 pensaban llegar a la soñada mutación por medio del ácido; los mantras y cierta libertad sexual —condicionada, claro; los niños de las flores eran, en el fondo, tan puritanos como sus padres—. Los de los 80 no ofrecen nada: una música privada de emociones, convertida en puro sonido. Una imagen de impasibilidad heredada de Andy Warhol. Y la consciencia continua, que es consciencia de horror, naturalmente. No ofrecen nada más.

Pueden confundirse estos seres de plástico otoñales con idiotas completos, pero no es así. La impasibilidad no es idiotez, sino un medio para llegar a la ataraxia. Y la ataraxia es deseable, en el infierno.

Triunfo 873, “Cultura a la contra”, 20 de octubre de 1979, p. 58.

Avant-Garde, vieja guardia

La gente más moderna de Madrid es viejísima; los seguidores de los últimos movimientos, los entusiastas de los más jóvenes y estrepitosos grupos de *rock* suelen ser chicos y chicas de treinta años para arriba, sesudos y sabios licenciados en Ciencias Políticas o en Sociología, hartos de saber inconsecuente e inconsistente, que han descubierto en lo fútil de la modernidad un campo extenso y rico para poner en práctica sus juegucitos, para divertirse más y mejor. Son todos ricos (bueno, tienen para un pasar), guapos y felices; han tenido éxito en sus carreras, o van camino de él. Y sonríen, sonríen, sonríen ante su raya de coca y su copa de champán (catalán, pero tampoco importa mucho) mezclado con zumo de naranja. En los años cincuenta estarían en algún partido político; antes, en una sociedad secreta mágica; ahora, ambas soluciones al tedio resultan bastante pasadas de moda, inoperantes. El famoso “desencanto” producido por la democracia colamalteada ha abierto una nueva vía a lo lúdico, y ha potenciado la industria del disco, de la moda informal y de la hostelería (sección bares).

La vanguardista vieja guardia se reúne en bares brillantes y multicolores, no ya en cafés sombríos. Allí gozan de los placeres de la buena música y de la mejor compañía; no de la conversación, que se va haciendo como innecesaria o, lo que es lo mismo, inactual. ¿Para qué repetir clichés verbales, cuando ya hay sofisticados aparatos sonoros que nos dan clichés musicales? Hemos pasado de la música con estilo propio a la música de fotomatón, donde cualquiera puede reconocerse; y si las fotos automáticas se ponen en los carnets de identidad, precisamente para borrar cualquier rasgo de identidad, la música automática que sale de los estéreos sirve para borrar cualquier punto de referencia auditivo, para instalarnos en un

maravilloso mundo sin contrastes, sin nitidez: todo se borra en el confort de lo efímero, siempre igual a sí mismo, siempre distinto también. Nadamos en sonidos sin significado, y nos complacemos en una niebla de euforia. La coca —droga de moda— ayuda precisamente a esta indiferenciación: el exceso de velocidad confunde los detalles del paisaje mental que atravesamos en tranquilo frenesí.

En la calle de Jardines 3 se ha abierto un local sin nombre, un café-concierto que es modélico en este sentido: su interior es amplio y brillante jardín de espejos y de luces anaranjadas. Por él pulula, danza, se agita y se emborracha moderadamente —la borrachera, que tuvo un cierto auge hace unos años, al quedar el personal algo decepcionado por la cosa alucinógena, se vuelve a pasar de moda: no es lo suficientemente rápida— la avant-garde madrileña. Están en su ambiente: en una pecera donde el aire refulge, donde pueden brillar con luz propia y prestada los viejos-jóvenes y los jóvenes-viejos. Se trata de un invernadero hermoso y elegante, abierto a la extravagancia —la vanguardia siempre se ha encontrado a sí misma en el cultivo de la extravagancia— siempre que se manifieste de una manera no hiriente; de un escaparate para elegidos, donde todos nos conocemos, de nombre o de cara. Ya está todo dicho entre nosotros, no necesitamos tender puentes innecesarios, ni eliminar barreras que no tienen por qué existir. Y no se trata, desde luego, de un club privado; selecto, sí, pero por selección natural. A nadie se impide la entrada, a nadie se arroja a la calle: quien allí va, sabe lo que le espera: un cierto frenesí, un juego en la noche de una ciudad donde es cada vez más difícil, más caro y más peligroso jugar.

Salones abiertos a la locura controlada, como este hace cada vez más falta: lugares donde se pueda tomar una o varias copas, escuchar a los últimos grupos locales —los hay, y muy interesantes— hacer su música; gozar con un recital de poesía o con una representación de teatro de bolsillo. Todo ello entre amigos, entre caras conocidas. Pero con un amplio margen abierto a la sorpresa, elemento indispensable para cualquier juego. A la posibilidad de diversión, de magia y de encanto; al lujo, en fin, de la noche.

Triunfo 875, “Cultura a la contra”, 3 de noviembre de 1979, p. 58.

Postal de Mallorca

La isla de Mallorca es como la hermana mayor de Ibiza, y de todas las Baleares. Es más rica de ambiente, más viva que sus hermanas. Y posee una ciudad contada por poetas, llena de bares, de discotecas, de marineros y de comerciantes. Isla, pero mediterránea, no tiene esa cerrada fiereza insular que caracteriza a las de los mares fríos y nortños: estas últimas habían de defenderse contra el frío y el enemigo mar, portador de piratas a caballo de sus olas encrespados, de invasores y de enemigos, mientras que las islas mediterráneas han estado siempre melladas más bien por comerciantes y colonizadores amables, a quienes han acabado por asimilar. Antes de convertirse en vertedero de basuras nucleares o no, el Mediterráneo era un hogar cerrado; cualquiera que viniese de cualquier punto de él era “de casa”, y como tal se le trataba. El concepto de extranjero no es muy mediterráneo que digamos, porque el comercio lo prohíbe. El comercio, padre de la cortesía, de la idea de igualdad entre los hombres y de la democracia: porque solo entre iguales se puede comerciar, y porque un cliente maltratado se va a comprar a otro sitio. Aquí se nota eso bastante: es evidente que al extranjero, como en todas las comarcas turísticas del mundo, se le explota, se lo estafa y, en fin, se le saca partido; pero se le trata bien, se le hace sentir a gusto, se le deja incluso que se pase, en la medida de lo tolerable. Y a algunos se les adopta incluso: como pasó hace ya años con Camilo José Cela, antes gallego y hoy afincado en Mallorca. O, más recientemente, Kevin Ayers o con David Allen, rockeros de los sesenta, *hippies* quemados que han venido aquí a beber gintonics entre olivos y palmeras y a componer música en sus ratos libres: se les admira, se les adora en la isla donde los rockeros son legión.

Hay un ambiente aquí como de Costa Oeste americana en los años sesenta, de una tranquilidad casi “hippiesca”. La misma Palma recuerda un poco a Los Ángeles contada por Chandler con muchos pequeños suburbios encaramados en colinas y montañitas, o metidos en bahías y calas blancas.

Como aquí casi no hay distancias, se puede vivir en medio del campo y plantarse en la ciudad costera y trepidante en menos de un cuarto de hora. Debe ser precisamente esta cualidad geográfica, la continua convivencia campo-ciudad, lo que hace de esta isla algo tan idílico y tranquilo. Ni siquiera las drogas duras —de las que se hace aquí bastante consumo por parte de los modernos— consiguen dar ese giro de sombrío frenesí que caracteriza, digamos, a Madrid. Y los madrileños nos quedamos un poco sorprendidos por ese ambiente de paz —que tampoco los marines consiguen romper, aunque lo intenten—, y acabamos entendiendo que tal vez también pueda haber marcha y color en la tranquilidad no agresiva de esta isla. Y la hay, desde luego. Mallorca es una cura contra la neurosis, si se toma en dosis no excesivas, y precisamente en esta estación, entre verano y otoño, cuando el sol no es ya demasiado agresivo y omnipresente y los turistas empiezan a marcharse, no pululan por todas partes, no molestan.

También hay *rock*: se escucha mucho, más tal vez que en Barcelona y en Madrid. Se escucha en los bares, en las cafeterías, en casas de amigos. Los rockeros, ya lo he dicho, son legión. Esta es una de las pocas buenas cosas del turismo: los turistas traen cultura, modas, elementos que, aunados a los autóctonos, consiguen una amalgama bastante bonita o interesante. Y se bebe bien, y duro. En estos pueblos —¿influencia inglesa o costumbre de autóctonos?— se sabe beber, duro y de calidad, sin que se noten tampoco borracheras excesivas. Hay buena ginebra menorquina, y licor de hierbas, parecido al de Ibiza, pero con matices de sabor diferentes. Y una cosa llamada caña, un licor fortísimo que revienta mulas: 85 grados tiene el angelito. Por eso debe ser que se entiende tan bien aquí el *rock* alcohólico de Kevin Ayers, otro de los residentes honorarios de este país. Como consejo amistoso, recomiendo a los visitantes que se pasen por el bar Joe´s, en la plaza Gomila, de Palma. Dan buenos dry-martinis, justo con la ginebra y el martini que uno desea siempre. Desgraciadamente, no se come tan bien.

Últimas recomendaciones: los mallorquines no son catalanes. Y la isla —Palma, al menos— no es tan barata como la pintan. Y, para tarjeta postal, esto ya es largo.

Triunfo 876, “Cultura a la contra”, 10 de noviembre de 1979, p. 58.

Muerte meteorológica de una ilusión

Hace un año, y creo que fue más o menos por estas fechas, empezó la columnilla esta. Y hablaba, creo recordar, del mercadillo en que se habían convertido las calles de Madrid; zoco oriental más divertido y agradable — además necesario, tanto para los compradores de baratijas como para los parados, que en él encontraban sustento— que el carnaval de plásticos electorales, de fanfarrias y de himnos, que acompaña el nacimiento de esta democracia en poliuretano y rellena de bakelita, fosforescente y vestida de ejecutivo que nos han regalado los franquistas. Pues bien, el mercadillo madrileño empieza a morir. En otoño, de forma chopiniana, exangüe y apaleado por ediles y concejales, que se llaman comunistas o socialistas, y que corren a defender los intereses del pequeño empresario de “honesto comerciante”, de la médula misma que anima a la burguesía. Parece que hay que matar la iniciativa y el color e impedir que aquellos que no tienen medios de subsistencia consigan ganar el pan sin recurrir al delito, y es que si no hubiera delincuencia no habría tampoco Policía —aunque algunos opinen que la cosa empezó al revés, y que fue la Policía quien engendró la delincuencia—, y es que el Ayuntamiento, para vivir y pagar las deudas que contrajeron sus anteriores administradores, necesita que les paguen impuestos municipales: el color, la fiesta y el juego tienen que pagar impuestos, si es que quieren subsistir dentro de la ley. La iniciativa, la marginación han de ser etiquetadas y aparcar en zonas señaladas, no desbordarse.

Desde los albores de la democracia posfranquista hasta ahora, cada vez son más las libertades que al principio parecieron darnos y que ahora nos van quitando una por una: libertades relacionadas todas con la vida en la calle, con nuestro entorno diario. La Policía aumenta su actuación y su

presencia en las calles, y hace unos días pude leer, desde la calma relativa de una isla del Mediterráneo, cómo en una semana se habían efectuado en el Madrid nocturno más de mil detenciones. Del Rastro quitaron hace ya tiempo los puestos de partidos políticos, que suponían una sana expresión de libertad —o tal vez “una sana libertad de expresión”—, para darles gusto a los vándalos de ultraderecha; ahora solo quedan los puestos de los nazis, con quienes los demócratas no se meten. Y hoy, en los Metros han puesto unos guardias —más guardias, más guardias— juramentados, dispuestos a expulsar de su sagrado y carísimo y polucionado recinto a vendedores ambulantes, músicos y demás entretenedores de nuestros inacabables trayectos. Y los propietarios de tiendas y almacenes parecen haber abandonado la lucha contra hipermercados y otros macrocomercios —que les hacen una competencia mucho mayor y más desleal— para centrar sus iras en el débil, en aquel que no tiene la ley de su parte, en el marginado y en el pobre. El complot contra la vida continúa y nos siguen hundiendo en la mierda cotidiana.

Hace un año empecé a creer que Madrid se salvaba; que iba a salir de los cuarenta años de franquismo, alegre y dicharachero, como en los buenos tiempos. Incluso hace poco tiempo tenía —contra toda razón— la esperanza de que un Ayuntamiento de izquierdas sirviera para arreglar un poco las cosas, para dar una dimensión de mayor libertad y alegría a la vida ciudadana. Una vez más, la realidad ha quitado la razón al deseo y se ha vuelto a ver aquí, en la calle, lo poco de izquierdas que es la izquierda parlamentaria y pactista. Y que no nos vengan ahora con el truco de pedir la “legalización del porro”. Está muy bien, pero hay también objetivos más inmediatos, como, por ejemplo, la posibilidad de vivir mejor en la calle.

Triunfo 879, “Cultura a la contra”, 1 de Diciembre de 1979, p. 58.

ARTE★LETRAS ESPECTACULOS

hincapié en lo cotidiano, en el ademán, en sentarse sin más y dejar que la consciencia se vaya diluyendo y sintamos inconscientemente la interpenetración con lo cósmico.

El manual de Deshimaru es, por tanto, eminentemente un leve comentario de las diversas prácticas que rodean el hecho de za-zen. Incluye, además, algunos textos canónicos (de los siglos VIII y IX) aún vivos en las comunidades zen japonesas y hasta la fecha inéditos en Occidente. Como ocurre siempre con la literatura zen, una profundidad con sartas de leyendas ejemplares de maestros del pasado.

Deshimaru, sin fatigar al lector con enormes demostraciones filosóficas, llama nuestra atención sobre el hecho de que la última biología o la última física esté yendo hacia conclusiones que, de un modo u otro, Oriente hace



Taisen Deshimaru.

mucho que señaló. La ventaja del zen sobre el tronco ortodoxo del budismo es que, para el zen, es preciso asumir siempre, sintetizar las contradicciones: por tanto, no tiene sentido discutir si el

zen es espiritualista o materialista. Deshimaru explica aquí convincentemente, para lectores occidentales, el porqué de la postura za-zen, parecida al loto del yoga, de qué modo la respiración, al potenciar sobre todo la espiración, actúa sobre el organismo y le pone en disposición de percibir "más".

Zen, desde luego, no es misticismo. Al contrario, es cotidianidad. Está mucho más cerca de los pucheros de Teresa de Ávila que de sus éxtasis con lanzas penetrándola. El sujeto, tal como lo entendemos, se desvaneca en zen, como corresponde al mundo ilusorio según el budismo; sin embargo, no se anula, el satori no excluye lo ilusorio, todo es interdependiente. La vida del practicante de zen tiene que mudar, desde un estar viviendo ciegamente lo que se llama realidad hasta un ver de pronto qué irreal

es esa llamada realidad... para al fin volver a ver que la realidad es la realidad y seguir viviendo en ella sin pensarlo. Zen es un chasquido de dedos, tomar té, hacer lo que se hace: en suma, estar en lo que se está, de modo natural, inconsciente, aquí y ahora, sabiendo sin necesidad de reflexión que aquí y ahora forma parte de un todo. Vida y muerte son etapas, como las estaciones del año. "Ello" vive; no es que tú o yo estemos separados del Universo. No es una conciencia según los moldes occidentales, sino simplemente "eso" lo que escribe haikus como éste:

*"Sin dejar huella,
el pato se desliza por el agua.
Sin embargo, nunca olvida su
camino".*

■ MIGUEL BAYON.

CULTURA A LA CONTRA

El decenio que viene

CUANDO trato de ser realista, y proclamo a los cuatro vientos que todo va mal, y que todo irá a peor todavía, se me llama derrotista, pesimista y desesperanzado. Por desgracia, la realidad me da continuamente la razón. Y siguen matando chavales por las calles, y se restablece la censura en el cine —aunque haya perdido su nombre, y sea una censura más vergonzosa y no menos vergonzosa—, y se prohíbe el derecho a manifestarse... A mí todo esto me recuerda décadas anteriores y negras; mucho me temo que vamos a caer de nuevo en el aburrimiento, en la grisura, en el vacío físico y moral que imperaba con nuestro papá Franco, que es también el papá de estos chicos que hoy nos gobiernan y nos mandan, y que encima dicen que nos "representan".

Andamos todos a vueltas con el decenio. Por lo visto, el paso de una a otra década es algo muy importante, fundamental. Pues bien: lo veo mal, el decenio que viene. Me temo que vamos a tener que volver a la militancia, a la lucha contra un estado de cosas que se está encabronando cada vez más. A preparar la guerra. O la huida a los mares del Sur, que puede ser bastante más gratificante. Yo ya me estoy sacando mi carnet de algo, para —cuando la cosa se ponga dura— saber dónde están los míos. Siempre he tenido tendencia a ser un pandillero, a lo mejor por el miedo que me dan los otros pandilleros. Pero el caso es que los años ochenta van a ser duros, muy duros. Si antes se hablaba del "descenso" —que no es tal, sino una sublimación e introyección de la represión—, ahora se va a

volver a hablar de la lucha, de las barricadas. Hasta que venga un santón, que desde luego no se parecerá a Jomeini, sino más bien a don Blas Piñar o a monseñor Guerra Campos, en todo caso, a meternos a todos en cintura. Bueno: pues otros cuarenta años de cuaresma, y la revolución esa siempre por hacer, y la vida siempre por cambiar, y el aburrimiento de una España que volverá a parecerse a un pesadísimo poema de Machado.

Claro, que seguirá habiendo "rock": una música cada vez más industrializada, cada vez más monótona e inflexible en su machaconeo. Una música que acompañará al paredón a los fusilados, y orquestará las explosiones y las mutaciones producidas por las centrales nucleares. Un "rock" cuyos representantes actuales se disfrazan de mutantes, de máquinas, de obreros especializados. Música mecánica que intenta hacernos creer en "el romanticismo de la máquina", y que se la debía haber inventado Marinetti. Y donde hay un Marinetti surge un Mussolini con toda rapidez, porque están en todo.

En fin: que nos esperen, otra vez, tiempos duros. Y más duros aún para quienes no estamos dispuestos a aceptar un nuevo paso atrás, porque vamos a tener que hacer cosas pesadísimas, vestírnos uniformes, encuadrarnos en organizaciones y partidos. Y luchar, cosa que a mí personalmente nunca me ha gustado, porque aborrezco cualquier tipo de acción, y lo que quisiera es que me dejasen en paz, leyendo los poemas de François Villon que acaba de reeditar Visor.

■ EDUARDO HARO IBARS.

TEATRO

"El Alcalde de Zalamea", en el Centro Cultural de la Villa

OTRO clásico en escena. Lo cual quiere decir que algo se está intentando en este punto y que, de seguir así, si el público no

Fernando Fernán-Gómez.



El decenio que viene

Cuando trato de ser realista y proclamo a los cuatro vientos que todo va mal, y que todo va a ir a peor todavía, se me llama derrotista, pesimista y desesperanzado. Por desgracia, la realidad me da continuamente la razón. Y siguen matando chavales por las calles, y se restablece la censura en el cine —aunque haya perdido su nombre y sea una censura más vergonzante y no menos vergonzosa—, y se prohíbe el derecho a manifestarse... A mí todo esto me recuerda décadas anteriores y negras: mucho me temo que vamos a caer de nuevo en el aburrimiento, en la grisura, en el vacío físico y moral que imperaba con nuestro papá Franco, que es también el papá de estos chicos que hoy nos gobiernan y nos mandan, y que encima dicen que nos “representan”.

Andamos todos a vueltas con el decenio. Por lo visto, el paso de una a otra década es algo muy importante, fundamental. Pues bien: lo veo mal, el decenio que viene. Me temo que vamos a tener que volver a la militancia, a la lucha contra un estado de cosas que se está encabronando cada vez más. A preparar la guerra. O la huida a los mares del Sur, que puede ser bastante más gratificante. Yo ya me estoy sacando mi carnet de algo, para —cuando la cosa se ponga dura— saber dónde están los míos. Siempre he tenido tendencia a ser un pandillero, a lo mejor por el miedo que me dan los otros pandilleros. Pero el caso es que los años ochenta van a ser duros, muy duros. Si antes se hablaba del “desencanto” —que no es tal, sino una sublimación e introyección de la represión—, ahora se va a volver a hablar de la lucha, de las barricadas. Hasta que venga un santón, que desde luego no se parecerá a Jomeini, sino más bien a don Blas Piñar o a monseñor Guerra Campos, en todo caso, a meternos a todos en cintura. Bueno: pues otros cuarenta años de cuaresma, y la revolución esa siempre por hacer, y

la vida siempre por cambiar, y el aburrimiento de una España que volverá a parecerse a un pesadísimo poema de Machado.

Claro que seguirá habiendo *rock*: una música cada vez más industrializada, cada vez más monótona e inflexible en su machaconeo. Una música que acompañará al paredón a los fusilados, y orquestará las explosiones y las mutaciones producidas por las centrales nucleares. Un *rock* cuyos representantes actuales se disfrazan de mutantes, de máquinas, de obreros especializados. Música mecánica que intenta hacernos creer en “el romanticismo de la máquina”, y que se la debía haber inventado Marinetti. Y donde hay un Marinetti surge un Mussolini con toda rapidez, porque están en todo.

En fin: que nos esperan, otra vez, tiempos duros. Y más duros aún para quienes no estamos dispuestos a aceptar un nuevo paso atrás, porque vamos a tener que hacer cosas pesadísimas, vestirnos de uniformes, encuadrarnos en organizaciones y partidos. Y luchar, cosa que a mí personalmente nunca me ha gustado, porque aborrezco cualquier tipo de acción, y lo que quisiera es que me dejaran en paz, leyendo los poemas de François Villon que acaba de reeditar Visor¹⁸.

Triunfo 883, “Cultura a la contra”, 29 de diciembre de 1979, p. 40.

18 François VILLON, *Poesía completa – Edición bilingüe*, Madrid, Visor, 1979 [N. del E.].

Los pasos perdidos

Bueno, pues se acabaron las Navidades, sus pompas y sus galas ¡Qué alivio! Las Navidades son un tiempo vampírico, un tiempo muerto que sale de su tumba cada año, con la exactitud de un espectro, para recordarnos que, a pesar de los posibles cambios formales en nuestra vida, el espíritu de la tradición sigue igual, y los muertos —aunque ya estén olvidados, o lo parezcan— mantienen sobre nosotros todo su imperio. Conmemoramos en estas fechas, nos dicen los magos, tratando de revalidar las cosas en razón de su antigüedad, no solo del nacimiento del Héroe mítico que da nombre a nuestra Era, sino aún mucho más: la Navidad es descendiente de un ritual pagano que conmemora el cambio de las estaciones, el equinoccio —o el solsticio, lo he olvidado— de invierno, y la renovación del tiempo cíclico. Bueno, pues tanto peor; si ya me fastidia bastante la idea de una Historia lineal, que nos conduce necesariamente a un desenlace, más me desagrade el pensar en un tiempo cíclico, donde todo se repite de una manera inexorable, de acuerdo con leyes que lo son a fuerza simplemente de repetirse mucho.

Ya se ha acabado un año, e incluso una década, y ya estamos en los famosos ochenta. Y con el agua al cuello, esperando el apocalipsis —revelación y catástrofe a la vez— como única solución posible, o al menos como fin de nuestros males. Estas fiestas han sido como una sala de espera —sala de los pasos perdidos, llaman los franceses a esos cuartuchos de las estaciones, donde los viajeros esperan, aburridos, el próximo y también aburrido tren—, como una antesala de los años ochenta, que los vocingleros aclaman. Y no parece que ahora tenga el cielo un color especial ni que la Tierra se estremezca con pisadas de dioses nuevos. Todo sigue igual aunque un poco peor: todo está un poco más caro, la vida es todavía más precaria

y miserable que hasta el momento y el desconcierto ante lo que pasa —cada vez más lioso e incomprensible “lo que pasa”— no hace más que aumentar. Me temo que nos esperan todavía más años de aburrimiento, de tedio, que pretendemos en vano paliar con tontos juegos, como niños encerrados sin juguetes en su habitación: años de leer libros que no interesan, de ir a películas caras y pesadas, de ver conciertos dados por ineptos, de soportar presiones tontas, de aguantar políticos y curas en todas las esquinas. Nada va a cambiar porque cambie un año, igual que las horas no pasan porque lo diga el reloj.

Ya se ha acabado un año, y estamos como siempre. Un poco más cansados, porque en estas fiestas —a pesar de la austeridad y del ahorro que el empobrecimiento progresivo nos impone— se ha juergueado mucho y se ha divertido uno poco, y eso cansa. Y claro, un poco más viejos.

Hace frío, parece que más frío que nunca —pero no es verdad; cada invierno decimos lo mismo, con una preocupación por las variaciones climatológicas verdaderamente incomprensible en quien no es ni agricultor ni ecologista—, y los días se van haciendo, de manera imperceptible, cada vez más largos. Esto quiere decir que se acortan las noches y que el tiempo que tenemos reservado aquellos que con dificultad podemos soportar la hiriente luz del sol nos es administrado con usura; el año inaugura sus restricciones de tinieblas. Todo tiene pinta de cosa vieja, de tiempo ya vivido antes; si el futuro está aquí, si ya ha llegado, se parece muchísimo al pasado. Y esos retirados con boina y gabán gris que se reúnen en las plazas para coger el único rayo de sol del día nublado parecen personajes de viejísima película neorrealista y algo poética. Van a volver tiempos de miserabilismo, porque vuelve la miseria. ¡Que aburrimiento! Habrá que emigrar, marcharse a un sitio donde los años pasen de verdad. O poner, de una vez, en marcha el cuentakilómetros del calendario, a ver si así algo cambia.

Triunfo 884, “Cultura a la contra”, 5 de enero de 1980, p. 50.

triumfo

ESPECIAL

LOS INFELICES

70

**CRONICA DE UNA CONTRADICTORIA
DECADA MUNDIAL ANTE EL ENIGMA
DE OTRA DECADA QUE LA HEREDA:**

LOS INQUIETANTES

80

**SELECCIÓN DE ARTÍCULOS DE ESTA EDICIÓN
para conectar con la obra literaria de EDUARDO HARO IBARS**

Tiempo de Historia

| | |
|---|-----|
| “Persistencia de un mito: Drácula, príncipe de las tinieblas” | 4 |
| “La imposible lucha contra la Norma. Marginación social” | 52 |
| “Presencia de la bruja” | 61 |
| “Otra generación perdida: la Generación Beat” | 127 |
| “El surrealismo en España: un movimiento que nunca existió” | 149 |
| “La Generación del 27: todo el espíritu de una época” | 160 |
| “La poesía española, de la combatividad al fracaso” | 183 |

Sección “Cultura a la contra” de *Triunfo*

| | |
|--------------------------------|-----|
| “La verdad de las máquinas” | 244 |
| “Los eternos amantes del rock” | 251 |
| “Pornografía” | 255 |
| “Los raros” | 268 |
| “Volver al guetto” | 270 |
| “Peter Pan, sin complejos” | 272 |
| “Dandies y antidandies” | 286 |
| “Lobotomía, por favor” | 288 |
| “Ratas” | 327 |
| “Para nada” | 296 |

Eduardo Haro Ibars

| | |
|-------------------------------|-----|
| “El hedonismo” | 309 |
| “Los poetas atacan de nuevo” | 318 |
| “Genios, demonios y máscaras” | 339 |
| “Bajar al Metro” | 341 |
| “El decenio que viene” | 355 |

LISTADO CRONOLÓGICO DE ARTÍCULOS

PRODUCCION DE EDUARDO HARO IBARS EN LA REVISTA *TIEMPO DE HISTORIA*

(los originales pueden consultarse en www.tiempodehistoriadigital.com)

1976

“En el 75 aniversario de su muerte: Oscar Wilde, la verdad de las máscaras”, *Tiempo de Historia* 11, 1 de octubre de 1975, pp. 62-72.

“El cine de la revolución soviética”, *Tiempo de Historia* 12, 1 de noviembre de 1975, pp. 124-125.

“El fascismo: Fascinación y Terror”, *Tiempo de Historia* 17, 1 de abril de 1976, pp. 52-61.

“Los juicios de Oscar Wilde: La crueldad victoriana”, *Tiempo de Historia* 17, 1 de abril de 1976, pp. 121-123.

“La revolución mística de André Breton”, *Tiempo de Historia* 23, 1 de octubre de 1976, pp. 72-82.

“A los sesenta años de su nacimiento: la subversión dadaísta”, *Tiempo de Historia* 25, 1 de diciembre de 1976, pp. 10-115.

1977

“El corrido popular mexicano”, *Tiempo de Historia* 26, 1 de enero de 1977, p. 129.

“Por qué se pierde una revolución”, *Tiempo de Historia* 31, 1 de junio de 1977, pp. 118-119.

“La ‘Generación del 27’: todo el espíritu de una época”, *Tiempo de Historia* 34, 1 de septiembre de 1977, pp. 38-47.

Postmetropolis Editorial (www.postmetropolis.com)
Creative Commons

“España vista por un hombre honesto”, *Tiempo de Historia* 34, 1 de septiembre de 1977, p. 123.

“A propósito de *Martillo para las brujas*: la brujería, delito común”, *Tiempo de Historia* 35, 1 de octubre de 1977, pp. 127-129.

1978

“Inicios de la liberación homosexual”, *Tiempo de Historia* 39, 1 de febrero de 1978, pp.129.

“Entrevista con Diego Abán de Santillán”, *Tiempo de Historia*, 1 de abril de 1978, pp. 48-51.

“Por qué perdimos la guerra”, *Tiempo de Historia* 43, 1 de junio de 1978, pp. 96-97.

“Julio Verne, un burgués encantador”, *Tiempo de Historia* 43, 1 de junio de 1978, pp. 114-119.

“El oscuro siglo de las luces”, *Tiempo de Historia* 44, 1 de julio de 1978, pp. 125-126.

“Memorias del cine español: un retrato”, *Tiempo de Historia* 46, 1 de septiembre de 1978, pp. 122-123.

“El ‘Conde de Lautreamont’: un enigma histórico-literario”, *Tiempo de Historia* 46, 1 de septiembre de 1978, p. 124.

“Una poesía de campaña”, *Tiempo de Historia* 47, 1 de octubre de 1978, pp. 60-61.

“Cuerpos en el tiempo: en torno a *Las mil y una noches* de Pasolini”, *Tiempo de Historia* 48, 1 de noviembre de 1978, pp. 120-121.

“Mitos delicuescentes de la imaginería popular”, *Tiempo de Historia* 48, 1 de noviembre de 1978, pp. 120-121.

“Un estudio sobre la tiranía”, *Tiempo de Historia* n°48, 1 noviembre 1978, pp.128-129.

“Artaud, el idiota”, *Tiempo de Historia* 49, 1 de diciembre de 1978, pp. 120-123.

1979

“Persistencia de un mito: Drácula, príncipe de las tinieblas”, *Tiempo de Historia* 50, 1 de enero de 1979, pp. 114-121.

“Los Casanovas”, *Tiempo de Historia* 50, 1 de enero de 1979, pp. 123-124.

“Un informe nada sensacional”, *Tiempo de Historia* 50, 1 de enero de 1979, p. 128.

“La homosexualidad como problema socio-político en el cine español del postfranquismo”, *Tiempo de Historia* 52, 1 de marzo de 1979, pp. 88-91.

“Poesía en guerra y guerras de la poesía”, *Tiempo de Historia* 52, 1 de marzo de 1979, pp. 54-59.

“El Estado como parásito”, *Tiempo de Historia* 52, 1 de marzo de 1979, p. 103.

“El vampiro más romántico”, *Tiempo de Historia* 55, 1 de junio de 1979, pp. 120-122.

“Del morfinismo al pasotismo”, *Tiempo de Historia* 56, 1 de julio de 1979, pp. 125-126.

1980

“La poesía española, de la combatividad al fracaso”, *Tiempo de Historia* 62, 1 de enero de 1980, pp. 214-219.

“En memoria de Juan Larrea, poeta de vanguardia”, *Tiempo de Historia* 71, 1 de octubre de 1980, pp. 116-117.

“La imposible lucha contra la Norma. Marginación social”, *Tiempo de Historia* 72, 1 de noviembre de 1980, pp. 192-203.

1981

“Presencia de la bruja”, *Tiempo de Historia* 77, 1 de abril de 1981, pp. 118-127.

“Unas palabras para José María Moreno Galván”, *Tiempo de Historia* 78, 1 de mayo de 1981, p. 33.

“Otra generación perdida: la Generación Beat”, *Tiempo de Historia* 78, 1 de mayo de 1981, pp. 48-63.

“El surrealismo en España: un movimiento que nunca existió”, *Tiempo de Historia* 83, 1 de octubre de 1981, pp. 114-127.

1982

“Tom Wolfe y los astronautas: angelismo americano”, *Tiempo de Historia* 87, 1 de febrero de 1982, pp. 94-101.

PRODUCCIÓN DE EDUARDO HARO IBARS EN LA COLUMNA “CULTURA A LA CONTRA” DE LA REVISTA *TRIUNFO* (1978 – 1980)

(los originales pueden consultarse en www.triunfodigital.com)

- “Los tebeos”, *Triunfo* 823, 4 de noviembre de 1978, p. 62.
- “El mercadillo”, *Triunfo* 824, 11 de noviembre de 1978, p. 82.
- “La sonrisa vertical”, *Triunfo* 825, 18 de noviembre de 1978, p. 62.
- “Gritos en las paredes”, *Triunfo* 826, 25 de noviembre de 1978, p. 72.
- “¡Hola, monstruo verde!”, *Triunfo* 827, 2 de diciembre de 1978, p. 72.
- “Los raros”, *Triunfo* 828, 9 de diciembre de 1978, p. 64.
- “El desmadre como ritual”, *Triunfo* 829, 16 de diciembre de 1978, p. 72.
- “Los poetas atacan de nuevo”, *Triunfo* 830, 23 de diciembre de 1978, p. 56.
- “Volver al guetto”, *Triunfo* 831, 30 de diciembre de 1978, p. 44.
- “La caja mentirosa”, *Triunfo* 832, 6 de enero de 1979, p. 48.
- “Va de retro”, *Triunfo* 833, 13 de enero de 1979, p. 50.
- “Máscaras del vacío”, *Triunfo* 834, 20 de enero de 1979, p. 46.
- “Peter Pan, sin complejos”, *Triunfo* 835, 27 de enero de 1979, p. 48.
- “Pero, ¿qué es un pasota?”, *Triunfo* 836, 3 de febrero de 1979, p. 48.
- “La decadencia de Occidente”, *Triunfo* 837, 10 de febrero de 1979, p. 42.
- “Otra de comics”, *Triunfo* 838, 17 de febrero de 1979, p. 48.
- “Punks y punkettes, salid de vuestras alcantarillas”, *Triunfo* 839, 24 febrero de 1979, p. 48.
- “De bares y cafés”, *Triunfo* 840, 03 de marzo de 1979, p. 50.

- “Poesía en movimiento”, *Triunfo* 841, 10 de marzo de 1979, p. 46.
- “Alegrías de la Corte”, *Triunfo* 842, 17 de marzo de 1979, p. 58.
- “De la frivolidad y su tratamiento”, *Triunfo* 843, 24 de marzo de 1979, p. 58.
- “La verdad de las máquinas”, *Triunfo* 844, 31 de marzo de 1979, p. 58.
- “El encantamiento”, *Triunfo* 845, 07 de abril de 1979, p. 58.
- “Dandies y antidandies”, *Triunfo* 846, 14 de abril de 1979, p. 58.
- “Superpán”, *Triunfo* 847, 21 de abril de 1979, p. 58.
- “Primavera”, *Triunfo* 849, 5 de mayo de 1979, p. 54.
- “Ratas”, *Triunfo* 850, 12 de mayo 1979, p. 58.
- “Nueva ola”, *Triunfo* 851, 19 de mayo 1979, p. 60.
- “Jugar es cada vez más difícil”, *Triunfo* 852, 26 de mayo de 1979, p. 58.
- “Enredados en redadas”, *Triunfo* 853, 2 de junio de 1979, p. 58.
- “Los eternos amantes del rock”, *Triunfo* 854, 9 de junio de 1979, p. 59.
- “¡Vamos a montar en globo!””, *Triunfo* 855, 16 de junio de 1979, p. 70.
- “Pornografía”, *Triunfo* 856, 23 de junio de 1979, p. 54.
- “Lobotomía, por favor”, *Triunfo* 857, 30 de junio de 1979, p. 70.
- “¡A pegar maricas!””, *Triunfo* 858, 7 de julio de 1979, p. 54.
- “El retorno de los brujos”, *Triunfo* 859, 14 de julio de 1979, p. 46.
- “Barrios y ciudad”, *Triunfo* 860, 21 de julio de 1979, p. 48.
- “Milenio”, *Triunfo* 861, 28 de julio de 1979, p. 48.
- “La belleza, la violencia y otros tópicos veraniegos”, *Triunfo* 863, 11 de agosto de 1979, p. 50.
- “Wojtyla, disco dance”, *Triunfo* 864, 18 de agosto de 1979, p. 48.

- “Las mujeres”, *Triunfo* 865, 25 de agosto de 1979, p. 50.
- “Celebraciones nocturnas”, *Triunfo* 867, 8 de septiembre de 1979, p. 48.
- “Para nada”, *Triunfo* 868, 15 de septiembre de 1979, p. 48.
- “Genios, demonios y máscaras”, *Triunfo* 869, 22 de septiembre de 1979, p. 52.
- “Bajar al Metro”, *Triunfo* 870, 29 de septiembre de 1979, p. 50.
- “Contra todo”, *Triunfo* 871, 6 octubre de 1979, p. 50.
- “Los críticos”, *Triunfo* 872, 13 de octubre de 1979, p. 58.
- “Plásticos otoñales”, *Triunfo* 873, 20 de octubre 1979, p. 58.
- “Los nuevos ‘hippies’”, *Triunfo* 874, 27 de octubre de 1979, p. 58.
- “Avant-garde, vieja guardia”, *Triunfo* 875, 3 de noviembre de 1979, p. 58.
- “Postal de Mallorca”, *Triunfo* 876, 10 de noviembre de 1979, p. 58.
- “Infamia ciudadana”, *Triunfo* 877, 17 de noviembre de 1979, p. 59.
- “¿¡Legalización del porro!?””, *Triunfo* 878, 24 de noviembre de 1979, p. 58.
- “Muerte meteorológica de una ilusión”, *Triunfo* 879, 1 de diciembre de de 1979, p. 58.
- “Los cuadrofénicos”, *Triunfo* 880, 8 de diciembre de 1979, p. 66.
- “El Lute, al paredón”, *Triunfo* 881, 15 de diciembre de 1979, p. 67.
- “Los mariquitas”, *Triunfo* 882, 22 de diciembre de 1979, p. 54.
- “El decenio que viene”, *Triunfo* 883, 29 de diciembre de 1979, p. 40.
- “Los pasos perdidos”, *Triunfo* 884, 5 de enero de 1980, p. 50.
- “Aburridos, pesados terroristas”, *Triunfo* 885, 12 de enero de 1980, p. 48.
- “El hedonismo”, *Triunfo* 886, 19 de enero de 1980, p. 50.
- “De niños y mayores”, *Triunfo* 887, 26 de enero de 1980, p. 50.

“Cuando trato de ser realista, y proclamo a los cuatro vientos que todo va mal, y que todo irá a peor todavía, se me llama derrotista, pesimista y desesperanzado. Por desgracia, la realidad me da continuamente la razón. Y siguen matando chavales por las calles, y se restablece la censura en el cine —aunque haya perdido su nombre, y sea una censura más vergonzante y no menos vergonzosa—, y se prohíbe el derecho a manifestarse. A mí todo esto me recuerda décadas anteriores y negras; mucho me temo que vamos a caer de nuevo en el aburrimiento, en la grisura, en el vacío físico y moral que imperaba con nuestro papá Franco, que es también el papá de estos chicos que hoy nos gobiernan y nos mandan, y que encima dicen que nos "representan"”.

Eduardo Haro Ibars, “El decenio que viene”, en sección “Cultura a la contra” de la revista *Triunfo*, número 883, 29 de diciembre de 1979, pag.40.

Afrontar las tinieblas de su tiempo, entablar un diálogo desde el presente con otras épocas y actualizar el pasado para hacerlo contemporáneo son desafíos que reconocemos en la escritura periodística de Eduardo Haro Ibars y que nos interpelan desde el interior de publicaciones como Triunfo y Tiempo de Historia que, como él, dejaron de existir en tiempos de cambio. Sus escritos en prensa son los que hoy nos invitan a ejercitar otra mirada con la que leer de manera inédita la historia.

Aránzazu Sarría Buil, “Cultura y memoria "a la contra". Estudio para esta edición”