

POLÍTICAS DEL AMOR

por Rubén García López¹

AURORAS

“Hay una fuente, niña,
que la llaman del amor,
donde bailan los luceros
y la luna con el sol”

Triana

Plano fijo, picado, de un tocadiscos. Una mano acciona la aguja colocándola sobre el disco. Escuchamos un son cubano. En cierto momento de la canción, la mano detiene la música. El plano es sustituido por un cartel, como ya ha sucedido varias veces desde el inicio de la película. En él, la letra que acabamos de escuchar, y algo más:

“Vienes quemando la brisa, con sones de primavera
para implantar tu bandera, con la luz de tu sonrisa.”

Alberto se obstinaba en oír como canción de
amor esta canción que no lo era.

Retorno al plano. La mano recoloca la aguja en el mismo punto que antes. Escuchamos los mismos versos, pero ahora la canción continúa. La letra completa dice:

Vienes quemando la brisa
Con sones de primavera
Para implantar tu bandera
Con la luz de tu sonrisa.
Aquí se queda la clara,
La entrañable transparencia
De tu querida presencia,
Comandante Che Guevara.

¹ - Publicado originalmente como “Politiques de l’amour”, *Trafic*, nº 91, otoño 2014, pp. 40-49.

La canción, “Hasta siempre, comandante” de Carlos Puebla, data de 1965 y fue escrita con motivo de la marcha del Che Guevara de Cuba. Es una canción de despedida y homenaje. La película, sin embargo, es de 1978: *Vivir en Sevilla*, de Gonzalo García-Pelayo. El Che lleva ya muchos años muerto. Quien escucha la canción es un adolescente, hijo de un pintor exiliado que se reencuentra con su ciudad, Sevilla, tras la muerte de Franco y el fin de la dictadura, y se enamora de una mujer, Ana. Como sucedía a la protagonista del anterior largometraje de su director, *Manuela* (1975), esta mujer es amada por varios personajes. En ella piensa Alberto al escuchar la canción, a ella aman Miguel y Luis y a ella ama incluso la propia película, que se abre con su rostro, observado en dos tomas fijas por espacio de más de siete minutos, figura de pelo negro, piel clara y labios rojos sobre un fondo verde de vegetación primaveral. “Sones de primavera”: la primera canción en sonar, durante los títulos de crédito, será una bienvenida a la estación en cuyo interior transcurre el filme entero. “La luz de tu sonrisa”: durante la escena inicial, un letrero superpuesto a la imagen rezará “a veces de su cuerpo manaba la alegría”.

Pero la letra que continúa, que suena en la segunda reproducción, no viene exactamente a deshacer un equívoco. La evocación previa, en realidad, se mantiene. Sabiendo ya que es Alberto el oyente, no puede por menos que entenderse que en él “se queda la clara, la entrañable transparencia” de la “querida presencia” de Ana. Amor lejano, inconfesado que marca a fuego al joven enamorado, este adolescente de 1978². La última frase desvela entonces el juego: la canción está dedicada al Che Guevara. No es una canción de amor, tal como dice el letrero, sino política. Pero el desplazamiento de sentido, en realidad, no es tan grande: Carlos Puebla escribió realmente una canción de amor, pero dedicada a una figura política, un himno político con forma de canción de amor. Gonzalo García-Pelayo en *Vivir en Sevilla* entonará a su vez un canto político a un momento histórico concreto en el que se cortan lazos con un pasado traumático al tiempo que se hace al fin posible un futuro luminoso, y lo hará tomando al amor como protagonista. La re-significación de esa despedida que en el curso de la lucha devino

² - Podemos recordar aquí una frase pronunciada por el propio García-Pelayo en *Rocío y José* (1982): “José tuvo el sentimiento de que un amor es más auténtico cuanto menos correspondido sea”. También el amor de don Ramón, en *Manuela*, quedaba sin correspondencia y era enarbolado por este en la más pura tradición del amor cortés: la amada como lenguaje. Algo también predicable del personaje del Moreno y presumiblemente del capataz de don Ramón, enamorados en silencio. La canción de Carlos Puebla vale también para aquellos, que vivían bajo la bandera de su amada, con *Manuela* como norma y patria.

elegía, manifestación de la pervivencia de un ideario y sentimiento políticos más allá de la muerte de su momentánea encarnación personal, redime la muerte mediante el amor, puesto que este no será sino la figura de la resurrección de un país, la posibilidad de una nueva España cuarenta años después de que, como afirma Luis en una de las escenas más importantes del film, ser español se convirtiese en algo irreconocible. Parafraseando el título de un disco de Granada producido por el propio cineasta, *Vivir en Sevilla* se podría titular “España, año 78”: inaugurado el primer gobierno elegido por las urnas de la nueva democracia tras la victoria de Adolfo Suárez en las elecciones de junio de 1977, el país se preparaba durante el rodaje de *Vivir en Sevilla* para aprobar su nueva constitución, con la lectura de cuyos fragmentos culmina precisamente el cierre de la película.

Merece la pena examinar con detalle este final. Después de la apoteósica escena de la unión final de Ana y Miguel (declaración de amor, desnudo de Ana cubierta de semen, plano aéreo del río acompañado de desarrollo de la canción de Azahar hasta ahora escuchada siempre de forma incompleta, conclusión del plano en la Giralda), que debiera suponer asimismo el cierre de la película, entramos en cambio en una extensa coda: primero, sobre el fondo de la Giralda Luis habla a Alberto – en boca del propio director – del amor, haciendo una defensa apasionada del amar a costa y a pesar de todo, del amor como energía que no se pierde, que se acumula, que genera de hecho más amor, del amor como “lo único que importa”. La escena se cierra, tras estas fundamentales y últimas palabras de Luis, con el regreso de la canción de Carlos Puebla, pero ahora en sus 4 versos finales, precisamente los que desvelaban el objeto político de la canción.

Tras esto, pasamos a una habitación de la casa de Luis, nunca antes vista en la película. Él y Ana se encuentran allí, a pesar de que ella al final haya preferido a Miguel. La declaración de Luis a Ana en la escena en que ambos se unían presentaba ya rasgos singulares: él no pedía a aquella abandonar a Miguel, antes bien afirmaba que el amor genera más amor, y que el de él por ella daría fuerzas al de ella por Miguel. Si bien no fue lo elegido por Ana, que afirmaba entonces no poder amar a más de un solo hombre, esta escena hace pensar que acaso ahora sí haya escogido esa opción. Sea como sea, esto queda irresuelto aunque enseguida se resolverá por otra vía, la de la paternidad múltiple. Luis pide a Ana que hable, de lo que sea, pues lo que le gusta es escuchar su voz. Le dice que lea el periódico, por ejemplo. Ella lo toma y lee de un diario llamado “Nueva Andalucía” nada menos que fragmentos del proyecto de la constitución, en

marcha en aquellos momentos. Mientras habla, un letrado aparece sobre la imagen: “Ana tuvo, efectivamente, un hijo”. Frase de la que, como es obvio, hemos de subrayar el “efectivamente”, que establece una vinculación causal de orden materialmente imposible entre la constitución – o su lectura – y la maternidad del personaje. Pero si tal vinculación resulta dudosa, la siguiente afirmación, de nuevo en letrados, la hará aún más honda: nunca se supo si el hijo era de Luis o Miguel, y “ninguno tuvo miedo de la situación”. Si la maternidad es elemento clave del cine de García-Pelayo, destaca en su formulación la despreocupación por su habitual acompañante, la continuidad de la línea de filiación. La maternidad no es importante por posibilitar la continuidad de una estirpe, de una carne y sangre concretas, sino por ser la manifestación del amor como creación, de su capacidad para producir un nuevo ser, y en ello símbolo de la naturaleza como creadora, como ejemplifica la obsesiva presencia de los árboles en varias de estas películas³. La maternidad incardina los cuerpos humanos en la carne de la naturaleza: es el ejemplo máximo de tradición en este cine crecientemente tradicionalista, el ciclo que siempre vuelve, esta vez el de la vida misma en su constante reproducción. Lo cual no evita sino más bien fomenta la heterodoxia de las maternidades propuestas: aparte del caso de la Ana del filme sevillano *Manuela*, en el film a que da nombre, criará a un hijo que no es biológicamente suyo y de hecho acabará siendo su pareja; José dice a Rocío en *Rocío y José* que quisiera tener una hija suya y llamarla Paloma con lo cual, habida cuenta de que “blanca paloma” es expresión que refiere a la Virgen del Rocío, no manifestará sino que los hijos lo son de la Gracia, y Pepa, equivalente de Ana en *Alegrías de Cádiz*, versión inflamada de *Vivir en Sevilla* y reedición larvada de *Rocío y José*, tiene tres en vez de dos posibles padres para su hijo, ante lo cual afirma, resumiendo, que es “de Cádiz, del espíritu de Cádiz”. Lo que importa de la maternidad no es la identidad del padre, los sujetos concretos de la producción, sino el amor que a través de la carne produce un nuevo ser, acaso un nuevo mundo. Y ciertamente, todos entendemos que el hijo futuro de Ana no es de Miguel ni de Luis, sino de Sevilla y de todos los que la habitan. Y con Sevilla, España: tras la noticia, la cámara vuelve al exterior, a la Giralda que a esas alturas figura la identidad simbólica entre Ana y Sevilla, y de allí asciende hacia el cielo mientras suena una nueva música, precisamente la única que, junto a la de Carlos Puebla, no se vincula a Andalucía. Se trata de “Paraíso ahora”,

³ - Tres ejemplos: el árbol bajo el que Manuela juega con el bebé, el árbol bajo el que Ana juega con dos niños (Iván y Vanesa, hijos de García-Pelayo) en *Vivir en Sevilla*, los árboles bajo los que se besan Pepa y Fernando en *Alegrías de Cádiz* (2013).

de Pablo Guerrero, de base rítmica más cercana a la de una jota, escogida claramente por su letra:

*Y en la pared escribes tu granada de sueños,
Tu estallido de nuevos horizontes auroras.
Y tu imaginación contra la gris costumbre
pide la vida es nuestra, paraíso ahora.*

Vida que vuelve a ser nuestra tras la muerte del dictador (¿el mismo sobre cuya tumba bailaba Manuela?), nuevos horizontes, auroras de la España que (re)comienza, y como imagen final un cartel, que recordamos de media película antes, sobre el que Miguel, nos narra el director, pensaba que “era un mensaje ingenuo, lo sabía, pero Miguel estaba sorprendido por cómo ahora un montón de cosas ingenuas tomaban un nuevo valor para él, era como una vuelta a la adolescencia”. Adolescencia de un país que rejuvenece: “Toda la película se construye, pues, en primer lugar, a través de la visión (masculina) del que ha tenido durante muchos años los ojos cerrados y tiene que frotárselos, incrédulo y alegre, después de cada mirada al espectáculo social y personal de los primeros años de la Transición democrática; y, en segundo, mediante el uso del derecho a hablar de aquel a quien habían obligado a permanecer en silencio”⁴. El cartel dice: “Ven con nosotros a cambiar la vida”.

La Constitución de *Vivir en Sevilla*, como la real, tiene varios padres. Al contrario que ella, esto quiere decir que es hija de algo más que un número determinado de individuos. Quiere decir que lo nuevo, si bien no ajeno a la filiación, se debe al amor y a través de él se vincula a todo el rango de lo existente. El amor une, asocia, fusiona. ¿Qué es la historia de amor entre Miguel y Ana, al fin y al cabo, sino la unión de la Sevilla tradicional y la contracultural? Miguel, hombre de las praderas por excelencia del cine de García-Pelayo, se vincula a Toto Estirado o Silvio, figuras legendarias de esa Sevilla que desde hacía más de diez años era centro del underground hispano. Ana es evocada por las calles de Sevilla, por la primavera, por la Giralda, por la actuación de Laventa y acompaña siempre a un hombre, solo a uno cada vez. *Vivir en Sevilla* semeja un retrato del underground sevillano, pero sin plantear necesariamente con ello una

⁴ - Palacio, Manuel, “Vivir en Sevilla”, Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 798.

condena a la Sevilla tradicional. Ciertamente no falta la crítica social, pero el asesinato del joven Quique a manos de la policía es evocado no solo por Miguel sino, sobre todo, por Farruco, leyenda del baile flamenco bien ajena a contracultura alguna. Como plantea la voz en off, el baile es por su propio hijo muerto en accidente, pero la película lo vincula sobre todo al asesinato de Quique convirtiéndole así en hijo de Farruco y, a través de él, de todos nosotros. Dos Sevillas se unen con, en, Miguel y Ana, unión ahora posible con el nuevo horizonte, el “paraíso ahora” que canta no un andaluz sino un extremeño, que cae cerca pero no es lo mismo. Como en *Alegrías de Cádiz* se propondrá la capital gaditana como modelo exportable al mundo, así hace *Vivir en Sevilla* en sus últimos planos: de la Constitución a la maternidad, de las personas a la ciudad, de la Giralda al cielo, de Sevilla al mundo. De hecho Cádiz será, en el por ahora postrero filme de su director, como la hija de la unión propuesta en la película sevillana, la definitiva y absoluta mezcla de tradición y transgresión, razón última de su muy consciente laxitud narrativa: no hay ya necesidad de ningún otro sitio adonde ir.

El amor es el motor primero de todo el cine de García-Pelayo, su particular demiurgo. El amor como motor del movimiento, Andalucía como espacio del mismo: fórmula resumida ejemplarmente en el argumento de *Corridas de alegría* (1982), donde los dos protagonistas recorren el sur de España en busca de una amada nunca aparecida (de nuevo la huella del amor cortés, esta vez acompañada de la clara resonancia del mito quijotesco). Podrían postularse esta película y su precedente *Frente al mar* (1979) como las que desarrollarían las características de ese paraíso por venir invocado en el film sevillano. La liberación sexual, la abolición de la censura no ya en la vida pública sino en la propia intimidad de *Frente al mar*, y el hedonismo sin límites de *Corridas de alegría*, la transgresión a fondo perdido tan alejada del retrato sórdido de la criminalidad propia del cine quinqué de la época pero cuyo final trágico acaso prelude el hecho de que serían *Rocío y José* y *Veinte mil semanales* (1989), cada una por su lado, las películas que finalmente nos dirían en qué consistió realmente aquel paraíso, lo que ganó con la victoria del PSOE en las elecciones de 1982 y el fin de la transición: la presunta a-temporalidad de las tradiciones patrias y la prostitución.

Los tres primeros largometrajes de García-Pelayo, uno tras otro, son los que decantan, desarrollan y matizan esa política del amor que parece constituir el eje a desarrollar en toda su obra. Uno de los letreros finales de *Manuela* afirma: “el amor está viniendo / es posible la vida”, y no es aventurado decir que tal constituye el mensaje final de la película, de potencia acrecentada por su tener lugar en pleno fin del

franquismo, sin olvidar además que no era esta la conclusión de la novela adaptada⁵. Si Ana será Sevilla, Manuela es el campo andaluz. El amor es el enlace que liga a todos los personajes al de esta mujer fuerte pero tímida: fuerte como la tierra, pero como ella también necesitada de otro. La fuerza conlleva la vulnerabilidad porque el amor no es sino la necesidad de acceder a una exterioridad sin la cual no somos nada, el salir de nosotros, el compartirnos y cifrarnos en un latido ajeno. El telurismo de *Manuela* pasa por afirmar que incluso la tierra, para ser tierra, necesita ser amada: trabajada, arada, fecundada, habitada... Al mismo tiempo nadie es nada sin ella, todos viven en un amor que, salvo la excepción de Aguacharco, se manifiesta en la bondad de aquellos que la quieren sin, eso sí, deseo de forzarla. Aunque este amor pide, desea, anhela la comunión carnal, la sola existencia de ese deseo de vinculación a una exterioridad que nos desborda surte un efecto, manifiesto en la carta final de don Ramón a Manuela, que sugiere su bondad como efecto del amor por ella: el amor, ante todo, nos exige ser dignos de aquel a quien se ama. Como en *Vivir en Sevilla* podría decir Luis, el amor nos hace mejores, incluso cuando no logramos a su objeto. Porque lo importante del amor, ante todo, es amar.

Vivir en Sevilla concreta espacial y temporalmente la dimensión y poder de este amor, lo amplía fuera del espacio rural, de lo telúrico hacia lo urbano, y de paso nos dice o recuerda que siempre se trató del amor, que desde el principio era el amor la cuestión fundamental a resolver. Pero la posterior *Frente al mar*, realizada en el mismo 1978, nos descubrirá que *Manuela* y *Vivir en Sevilla* aún vinculaban el amor a una cuestión que en el fondo, si bien amablemente, lo sojuzga: a quién amar. En *Frente al mar*, por esto el film más político de su autor, de la concepción que se tenga del amor

⁵ - La protagonista de la novela de Manuel Halcón, por utilizar una expresión castiza muy a cuento, es “hija de su madre”: ambas son iguales en carácter y modo de enfrentar la vida, si acaso la hija es más bella y capaz de exteriorizar su furia con actos como el zapateado sobre la tumba del asesino de su padre, o clavando un hacha en la cabeza de la sobrina de don Ramón, hecho excluido de la adaptación de Pancho Bautista y Gonzalo García-Pelayo. En la película, bien al contrario, se trata de que Manuela no sea su madre: que el amor sea su norte, como corresponde a su identificación con la tierra que habita. Antoñito será quien la aleje de ese destino: primero como bebé cuya aparición suaviza su carácter y la abre a la vivencia del amor, finalmente como adulto cuando vuelve a ella tras la muerte de Antonio. Cuando la Manuela viuda y enlutada semeja alarmantemente la imagen de su madre, la aparición de Antoñito devolverá la sonrisa a su rostro y se desprenderá de su pañuelo negro tal como hizo en una escena previa con su marido. Ambos se abrazan y sabemos ya que ella amará y será amada. El rechazo de las tierras dejadas en herencia por don Ramón, resolución que constituía la conclusión de la novela (Manuela renunciando a la riqueza), queda en segundo plano frente a algo no considerado en aquella: el amor como condición de la felicidad e integridad de su personaje.

pueden surgir sociedades radicalmente distintas. Se trata aquí de si el amor debe tener un objeto fijo o no, de si es o no un sentimiento vinculado a la forma, que tradicionalmente le ha sido asignada, de la pareja (al menos, de la pareja cerrada). No es ya que ésta y su compañero habitual, los celos, encubran un sentido de la propiedad que ha de ser criticado y enfrentado; no es ya que los hombres, como claramente piensa el cine de García-Pelayo – y hasta enuncia explícitamente en *Vivir en Sevilla* – quieran acostarse con todas las mujeres; se trata de que la pareja no es forma que se convenga con el amor, que el sentimiento puesto en juego de entrega, de amistad, de colaboración y cooperación, de respeto, escucha, deseo, admiración, convivencia, que el deseo de exterioridad y desbordamiento que implica no debería nunca ser limitado al trato entre dos personas, antes bien debería extenderse, universalizarse incluso. Solo extraído de los límites de la pareja el amor deviene un afecto político, esto es: uno susceptible de crear un nuevo tipo de sociedad, de establecer nuevas relaciones sociales. Independientemente de las conclusiones, sumamente ambiguas (es decir, pesimistas) de *Frente al mar*, el intenso debate que en él tiene lugar lo convierte en un film político de forma más pregnante aún que *Vivir en Sevilla*, pues ya no se trata de la esperanza puesta en un proceso histórico concreto sino de en qué medida podemos nosotros mismos trabajar en el mundo nuevo, ser nosotros mismos la nueva aurora.

OCASOS

“Donde no ha llegado el amor
llegará la policía”
Lagartija Nick

Exactamente diez años después del estreno de *Frente al mar*, en 1989, Gonzalo García-Pelayo, sin saberlo, afronta el último año de su vida cinematográfica, vivida desde 1986 en la televisión, y sin saber tampoco que veinte años después su obra sería reivindicada y él, animado por ello, volvería al cine. Las dos producciones de este año son sumamente opuestas: *Pensión El Patio* (1989) es una serie cómica de tono popular ambientada en una delirante pensión sevillana, que será clausurada en el mismo año de su nacimiento, y *Veinte mil semanales* un capítulo de poco más de 20 minutos perteneciente a una serie formada por historias independientes dirigidas por autores variopintos como Iván Zulueta o Adolfo Arrieta, y que constituye su obra más íntima,

oscura, claustrofóbica y, valga decir, cínica. El título de la serie: *Delirios de amor* (Antonio González-Vigil, 1989).

Si la muerte de Franco coincide con el inicio de la carrera cinematográfica de García-Pelayo, la victoria electoral del PSOE en octubre de 1982 lo hizo con su final: la primera fase de su obra cinematográfica dura lo que la transición española. Al contrario que las cuatro películas precedentes, la que realiza ese año, *Rocío y José*, no puede estar más alejada de su contexto político y social, si bien Andalucía siempre ha sido un país aparte en la península. Alejado por igual de sexo y política, el film subsume al amor bajo la Gracia, de modo que si éste siempre es más grande que los amantes, los desborda, aquella es mayor que el amor mismo, fruto del arrebato de los individuos bajo su influencia. Si bien está claro que a José ya le gusta Rocío con anterioridad a la romería, la sincronía entre la relación de ambos y las fases del camino es clara, pero haremos mal en identificar al amor como resultante de una influencia trascendente, o al menos divina, pues no hay más dios en el cine de García-Pelayo que el pueblo andaluz, como puede advertirse en la visita al Palmar de Troya de *Vivir en Sevilla*, única escena que reúne a todos los personajes, interesados no tanto por las apariciones marianas del lugar como por la creencia popular en ellas, por el interés hacia “la tradición de locura de la ciudad” y su “no aceptación de la realidad”, como expresa Luis a través de la voz del director. Si no importa tanto a quién se ama sino el amar, no importa igualmente el objeto de la creencia tanto como esta misma: esa auto-propulsión a la exterioridad más radical que habría en la fe y en el amor. La Gracia no sería sino la comunión con esa creencia hecha pueblo, el que en *Rocío y José* adora a una virgen que curiosamente agacha la mirada tal como hacen todas las mujeres del cine de García-Pelayo⁶. El amor se hace uno con la creencia y su ejercicio, la tradición. Se hace uno con una comunidad (de creyentes). Si la maternidad era la tradición que unía el amor, vida del espíritu, a la naturaleza, vida de la materia, ahora el amor mismo es tradición: su movimiento específico ya no es el de la creación de algo nuevo, sino la reproducción de lo ya existente. Si el amor, en las películas precedentes, entregaba a los amantes a su afuera, no dejaba él mismo de ser una exterioridad que por su grado mayor o menor de distancia respecto a una existencia en absoluto modélica, podía precisamente postularse

⁶ - Tal puede apreciarse en la silenciosa secuencia final de su primer filme televisivo, *Tres caminos al Rocío* (1986), que consecuentemente granjeará al cineasta el único premio de toda su carrera: el premio Bravo de televisión concedido por la Comisión Episcopal de Enseñanza en “reconocimiento a valores éticos, artísticos y apostólicos” (ABC, 22-VI-86, p. 125).

para la creación de un mundo nuevo. En *Rocío y José*, el amor ni parte de una exterioridad ni la funda: es fruto de una comunidad, en ella y por ella triunfa y bajo ella se subsume. El tiempo no es problema: si se objeta que tal comunidad dura lo que el ritual, la posterior *Tres caminos al Rocío*, dedicada a la repercusión del camino en la vivencia interior de los rocieros, mostrará que esta comunidad pervive más allá de la práctica del ritual que la constituye (lo que ejemplifica sobremanera el personaje del “abuelo”), algo lógico puesto que, como ya se ha afirmado, lo sagrado es el pueblo en el ejercicio de su creencia. El Rocío es un camino, pero sagrado desde el principio, por principio; el movimiento de los rocieros es pues inmóvil: ejercicio de lo sagrado, manifestación de la Gracia.

Treinta años después, *Alegrías de Cádiz* retomará en apariencia el modelo de *Vivir en Sevilla* desarrollando, en realidad, el espíritu de los dos filmes rocieros: la capital gaditana, triunfo como se ha dicho más arriba de la esperanza expresada en la conclusión del film sevillano, esto es, la unión de transgresión y tradición materializada en el carnaval que sirve de eje de la visión proyectada sobre la ciudad, es vivida como bálsamo de todas las heridas (las del desamor y la muerte, principalmente), como esperanza frente al caos civilizatorio presente, como inspiradora por fin de todas las formas de amor: por el objeto único, por el objeto múltiple, por el amor mismo. Cádiz es continente y motor inspirador de la historia como lo fue antes el Rocío, espacio sagrado sin la apariencia ya siquiera de camino, espacio dado como principio, bien al contrario de aquella Sevilla de cuya (re)conquista se trataba en 1978⁷. Por ello no se trata aquí de ir a ningún sitio sino de pasear por él, recorrerlo, vivirlo y disfrutarlo; no se trata de contar una historia sino de que cada pieza, cada personaje y fragmento de narración remitan a la milenaria ciudad de Cádiz, la signifiquen, representen, imiten o incluyan en su movimiento, siempre inspirados por ella. En realidad, el amor ya no es el tema sino la Gracia en el sentido ya aludido, hecha espacio y espacio además presente, definitivo “paraíso ahora”. El pueblo, un pueblo.

Pero volvamos a 1989. *Veinte mil semanales* transcurre en un gran apartamento de Madrid del que no saldremos en ningún momento y no incluye mención alguna a Andalucía. La historia está narrada por un hombre solitario que se graba en vídeo a sí mismo hablando y contempla después lo grabado, incluso pasados varios años.

⁷ - Baste un ejemplo: en la muy metonímica *Vivir en Sevilla* la panorámica de la ciudad tarda mucho en llegar, mientras que es tal justamente el plano que abre *Alegrías de Cádiz*.

Frecuenta prostitutas (caras) que vienen a su casa. Tras la visita de una, narra a cámara (a sí mismo, pues) la intensidad del sexo a pesar del desinterés de ella, de la obvia incomparecencia del amor o la pasión. La posesión carnal, la unión de los cuerpos, el calor y el sudor, son emoción suficiente. Más tarde aquella prostituta trae a otra – llamada, curiosamente, Ana – a la que reconoce como un antiguo amor que, inconfesado, le torturó y marcó para siempre, diez años antes. Si bien el tiempo lo ha endurecido, eso no evita que vuelva a sentir algo por ella, que en esta ocasión, además, le corresponde. Él aceptará retomar la relación, pero con una condición: seguir viéndola como prostituta, una vez a la semana, 20000 pesetas cada vez.

Descubrimos que este hombre sufrió una vez, por amor, a finales de los 70, e intuimos que fue mucho. El amor es una creencia ya abandonada y el mundo una flamante casa burguesa llena de imágenes, televisores, vídeos, cámaras, habitada por un consumidor de sí mismo, de su soledad cuyo origen bien conoce. No existe exterior, las cámaras solo miran al protagonista (incluso cuando registra a su antigua amada contando su vida la narración de ella se solapa tanto en imagen como en sonido con la de él), y cuando el objeto amado reaparece es él quien viene a la casa y se ofrece, cobrando. El amor no abre un camino que desborda al amante, lo extrae de sí, sino que debe incorporarse a su soledad, aceptar una interioridad herida, pero constitutiva. El amor ya no funda nada: le han sustituido la herida, y el comercio. El amor reaparece pero como rescoldo pasado que el dinero reanima a la vez que mantiene en un límite aceptable, pura intermitencia sentimental. Cuando ella propone que los encuentros sigan pero sin cobrar, la propuesta es rechazada: el amor es reconocido e incluso confesado, pero el dinero debe mediar en su manifestación. Descubrimos entonces que la historia hace tres años que sucedió, y que la relación se ha mantenido así durante todo ese tiempo, satisfactoriamente para ambos, al menos según él. Está bien así. Es mejor que nada. Amor y comercio. Los años 80 se acaban o eso dicen, al menos, los calendarios. Y Gonzalo García-Pelayo, de momento, abandona, abandonado.

Madrid, 28-IV-14