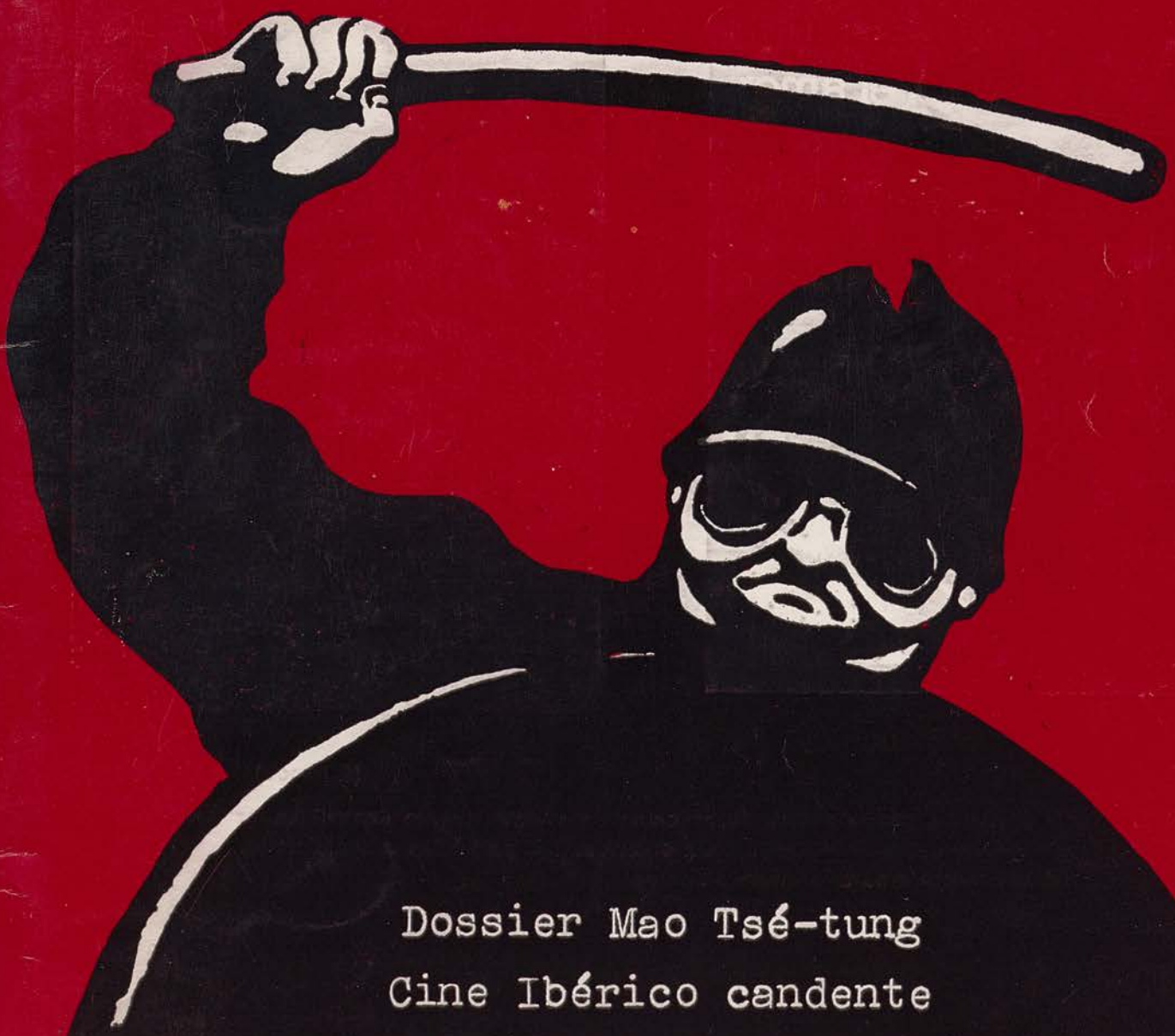
OZONO

AÑO 2. NUM. 13. OCTUBRE 1976. 60 PTAS.

La violencia y el estado



Dossier Mao Tsé-tung

Cine Ibérico candente

Drácula, 500 años

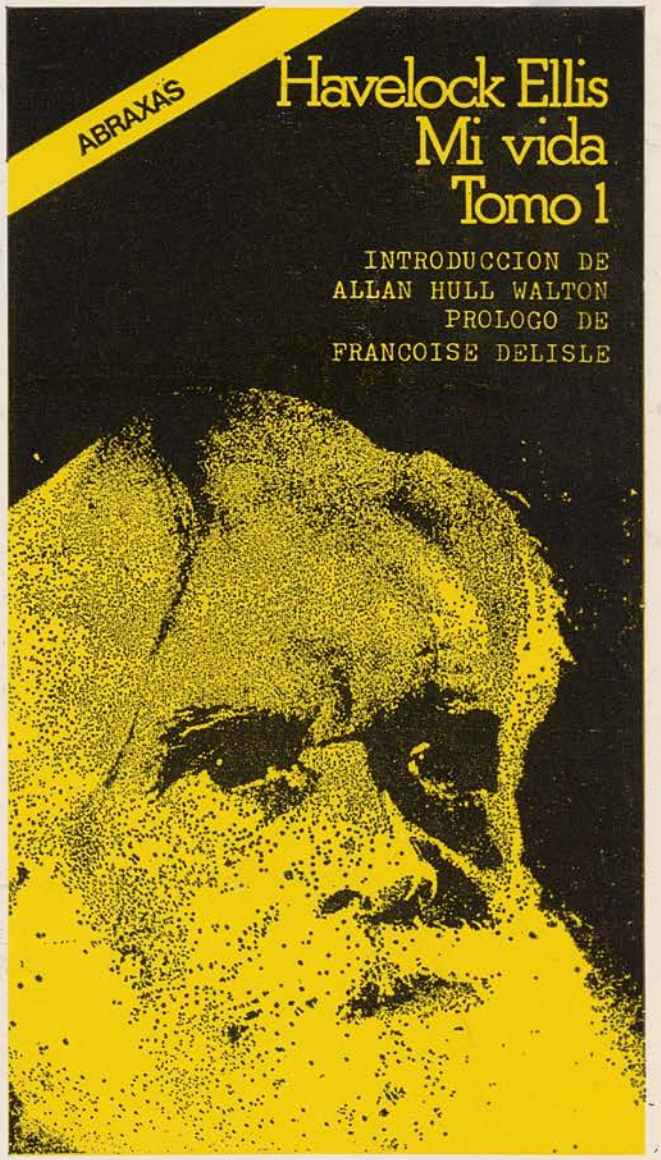
Vargas Llosa, Borges, Octavio Paz

Viglietti, Tierno Galván,

ESCRIBE JUAN GOYTISOLO : TERRA NOSTRA.

Abraxas

NOVEDADES



(2 tomos)

Podemos definir ambos libros como un valioso intento desmitificador y como una definitiva ayuda para erradicar los prejuicios e inhibiciones de una sexualidad convencional.

Ediciones Felmar

Juan Hurtado de Mendoza, 9
Teléfonos 403 12 15 y 403 11 38
MADRID-16

Distribuidor exclusivo:
Distribérica, S. A.
Carretera de Irún, Km. 13,350
Madrid-34
Teléfono 652 42 00

OZONO

AÑO 2. NUM. 13. OCTUBRE 1976. 60 PTAS.

Editor-Consejero: Manuel A. Leguineche.

Director: Alfonso González-Calero.

Redactor de Coordinación: Alvaro Feito.

Cubierta y confección: Luis Galán.

Colaboradores: V. Simón, Fernando Méndez-Leite, Juan Luis L. Precioso, José A. Delicado, Antonio López Ortiz, Antxon Sarasqueta, Julián del Olmo, Domenec Font, El Cubri, Ramón Chao, Mariano Navarro, María Lourdes Ortiz, Nativel Preciado, L. Traveler, M. Alisal, Paloma Lagunero, A. Rodríguez, Mauro González Ruano, Demetrio Enrique, Chema Martínez, José María Esteban, Castor, Jorge Muñoz, José María Martín Triana, Manuel Domínguez, Lloren, Barber, Carlos Benito, Ignacio Ramonet, J. M. Martín Meden, Alfonso Rojo, Leopoldo Mateo, Fernando Savater, Rafael Chirbes, Eneas Marull, Juan Goytisolo, Gregorio Morán, Octavio Paz, Marisa Ciriza.

Edita: Equipo Ozono, S. A. Juan Hurtado de Mendoza, 9. Madrid-16. Teléfonos: 403 12 14 y 403 11 38.

Distribuye: Marco Ibérica, Sociedad Anónima. Carretera de Irún, Km. 13,350.

Dep. L.: M.-13.716-1975.

Imprime: Industrias FELMAR. Calle Magnolias, 49. Madrid-29.

La Redacción de OZONO no se identifica necesariamente con todas y cada una de las afirmaciones de los distintos artículos, los cuales expresan únicamente la opinión de sus autores.

Solicitado el control de la O. J. D.

LAS respuestas a la encuesta —sondeo— publicada por OZONO en su número 12 han sido tantas y tan rápidas que, tras la sorpresa, nos han permitido conocer, por primera vez, en extensión y en profundidad los puntos de vista y las reacciones de nuestros lectores. Tan sólo en la semana posterior a la salida de OZONO a los kioscos se recibieron en nuestra Redacción 820 respuestas. De esta manera, una vez contrastadas las respuestas al sondeo, hemos podido verificar el deseo, en primera instancia, que es unánime en el aspecto formal, de una presentación más limpia y más funcional. Está claro, y lo decimos autocríticamente, que no habíamos conseguido en los números anteriores, por diversas razones, el granaje del papel, o la distribución un tanto arbitraria de los grabados, facilitar precisamente la lectura de OZONO. En este sentido, las respuestas son abrumadoramente coincidentes. Y nuestra reacción, fulminante. Cambiamos de papel, a pesar del esfuerzo que esto supone: OZONO cree que merece la pena. A partir de ahora, la revista va a ser más legible, de acuerdo con la opinión de sus lectores. "Los grabados o los dibujos nos impiden ver el bosque", nos escribe un lector desde Barcelona.

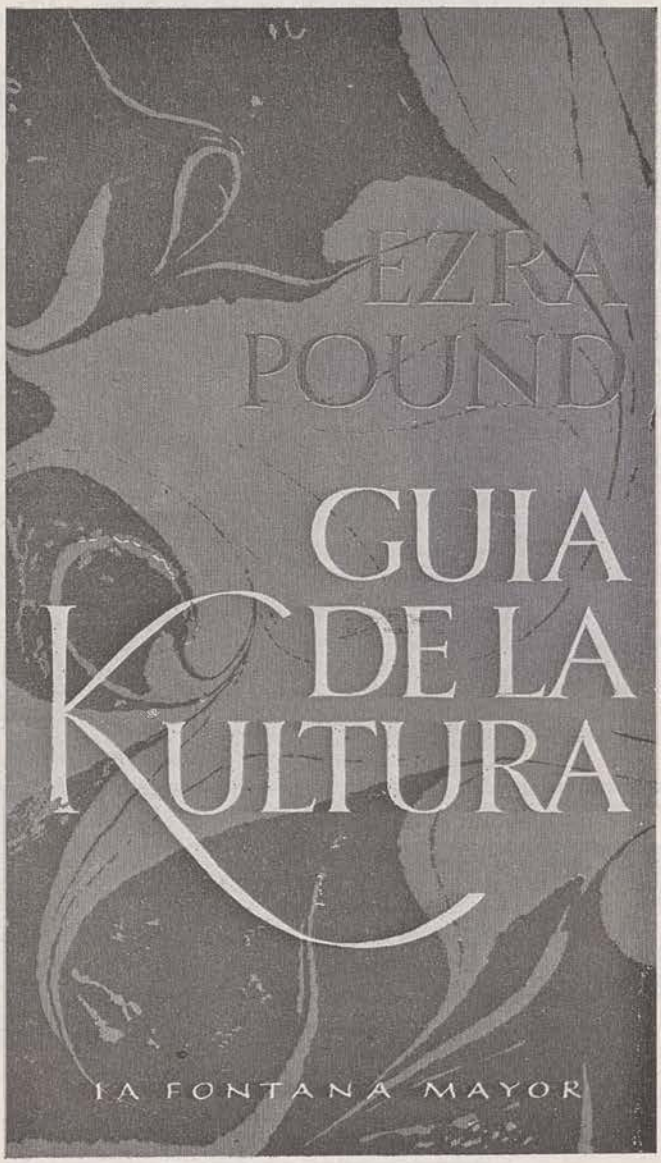
Esta es la opinión general. De acuerdo. A partir de su número 13, OZONO, que ha experimentado un rápido aumento de su tirada (próximamente facilitaremos cifras), adopta una nueva factura externa. Por dentro, todo sigue igual, es decir, con una atención cada vez más cuidadosa al hecho sociocultural, desde un enfoque crítico.

No somos amigos de triunfalismos, pero el contenido de las respuestas al sondeo del número 12 es muy estimulante para nosotros. De acuerdo con este espíritu, anunciamos sensibles mejoras, firmas nuevas, como la de Juan Goytisolo, que comienza en este número su colaboración con nosotros. OZONO agradece la capacidad de análisis y crítica de sus lectores. Lo que esperamos es que este espíritu vivo de intercomunicación se desarrolle y crezca. Casi diríamos que aceptamos mejor una crítica que un elogio. Nos gusta, como a Baudelaire, la crítica, que para que sea justa debe ser parcial, apasionada, política, que es la que, al fin y al cabo, abre siempre más horizontes.

3 Correo-Polémica.
5 Crónicas de actualidad.
11 Viajes: Israel.
13 Dossier Mao Tse-tung.
21 El Cubri.
23 Drácula, 500 años.
25 Urbanismo / Vida cotidiana.
27 Feminismo / Sexualidad.
33 Teatro: Cándido. El adefesio.
35 Jazz: Weather Report.
37 La guitarra flamenca.
39 Entrevista: Daniel Viglietti.
44 Rock: Steely Dan.
46 Guía de discos.
49 Música clásica.
51 Cine: J. Camino, Giménez-Rico, Portugal, San Sebastián, Locarno, Venecia.
57 Poesía: ¿Por qué matar a un poeta?
58 Literatura: N. Mailer, Borges, Vargas Llosa.
63 Guía / Crítica de libros.
65 Violencia y Estado.
68 Juan Goytisolo: Terra Nostra.
74 Prensa: Por favor / Excelsior.
78 Tierno Galván y el P. S. P.

La Fontana Mayor

NOVEDADES



Ezra Pound. Guía de la Kultura.

Estudio iconoclasta de muchos aspectos del mundo cultural. Obra indispensable para conocer las claves esenciales de la poética y el pensamiento poundiano.

Un **Sade** total, sin cortapisas ni tapujos. Edición íntegra.

Ediciones Felmar
Juan Hurtado de Mendoza, 9
Teléfonos 403 12 15 y 403 11 38
MADRID-16. ESPAÑA

Distribuidor exclusivo:
Distribérica, S. A.
Carretera de Irún, Km. 13,350
Telf. 652 42 00. Madrid-34

correo

EL FLAMENCO COMO MODA:

PARA TI, COMPAÑERO AMIGO "PROGRE"

Para ti, compañero amigo "progre", se escriben estas palabras. Con ellas te convido a reflexionar en torno a ciertos asuntos del flamenco. Sí, del flamenco, ese género de música del sur que hasta casi ahora mismo despreciabas porque desconocías, porque a todos nos habían llenado la cabeza de falacias y también las mentiras pordiosearon en los territorios del cante.

Pero ya parece que el silencio se termina y el espectro de la libertad se abre camino entre las oscuridades de los tiempos sombríos. No es que estemos, tú lo sabes, en la plaza de la alegría; no hay que hacerse aún demasiadas ilusiones, porque poderosos son los fantasmas y su evidencia está amalgamada por el miedo, el odio, la venganza, la fuerza del poder de los dineros, los sacrosantos privilegios...

Seamos, a pesar de todo, optimistas. Confiemos en la buena fe de los marxistas, que entienden la historia como espacio y tiempo para la liberación de esclavitudes. Que sea casi ya, dentro de nada, el momento inacabable de la libertad para que todo pueda decirse sin reparos.

Yo, con las inevitables reservas y cautelas, me inclino a pensar que ya está en marcha el carro candente de nuestra participación y disfrute en el pastel de la vida. Por eso quiero que pensemos también —y ahora— en el flamenco. Para que se abran las compuertas de la discusión, florezcan todas las flores necesarias y no sea nunca más el oportunismo y el engaño.

Y es que de un tiempo a esta nuestra confusa parte de la historia patria se viene sucediendo arrebatados pronunciamientos, teóricos y prácticos, en los que se afirma, con excesiva osadía, una visión unidirescional y panfletaria del flamenco. Podría decirse, en cierto modo, que algunos sectores del cante andaluz están atravesando el desgraciado período del realismo socialista. Y lo están haciendo con tu aplauso y complacencia fervorosa, compañero amigo "progre".

Como uno no tiene madera de fiscal y, desde luego, los tiempos no son aún propicios para los desenmascaramientos, entre otras razones porque la reacción se aprovecha vilmente de todo y no hay que darle bazas en bandeja, no quiero señalar nombres y apellidos, pero sí fundamentar dos o tres criterios sustanciales, para que al menos sea la discusión y florezcan esas flores que preconiza el honorable y perdido camarada Mao.

Me explico: tú que exiges en la novela, o en el cine, o en los cuadros, arte superador de instancias rudimentarias. Tú que deseas la necesaria independencia y autonomía de los distintos lenguajes de la vida, y que sea en un espacio la música, y en otro el amor, y en otro la política, unidos tan solo por el cordón umbilical de la solidaridad y la lucha contra las explotaciones. Tú, compañero amigo "progre", desprecias, sin embargo, normalmente —y perdonarme los que no lo hagáis— a los cantaores que no incluyen en sus repertorios textos de lucha o de denuncia.

Olvidas que en el ¡ay! del cante está ya inscrita la mala leche toda de un pueblo marginado. Olvidas que los artistas flamencos no son, como nuestros compañeros cantautores, hijos de la burguesía, cultos y bien alimentados que se rebelan contra la injusticia de los suyos. Olvidas que el flamenco es un arte que tiene su historia y su pasado.

Sobre todo, lo que más te gusta, para tus explosiones de júbilo, es que te regalen los oídos con palabras de fuego. Si luego en el cante no hay arte, si la expresión con que se dice exenta de todo lo que no sea panfleto, si las seguiriyas o soleares rabian de mediocridad y su semejanza con el cante es pura coincidencia..., entonces tú, compañero amigo "progre", aplaudes y jaleas religiosamente ensimismado con la nueva mentira y el nuevo fraude.

Con ello, la falacia no se destruye, sólo cambia de signo. Y el cante, utilizado antes por la oligarquía, es ahora, de nuevo, manipulado por la progresía. De nada importa que los flamencos, con mucho amor y mucha entrega por lo suyo, hayan construido un arte monumental y precioso. De nada sirve que ahora mismo, gentes ajenas por su biografía y por su sangre, a nuestros deseos y esperanzas, canten sus textos y sus problemas, que también son los nuestros. De nada vale nada que no sea "progre".

Por supuesto, lo que yo no niego ni he negado nunca —antes al contrario— es el derecho y la necesidad de que, quien así lo sienta, diga por su boca flamenca y andaluza las cosas que preocupan colectivamente a todos, las penas que son hijas del subdesarrollo, la emigración, el hambre, las explotaciones, los pisoteos de unos sobre otros, el señoritismo decadente y maligno...

Lo que se pretende, lo que pretendo que discutamos, es que todo sea dicho con respeto al arte, entre otras cosas, porque el arte flamenco sí es patrimonio del pueblo y debemos esforzarnos en su mantenimiento y gloria, y no en su ocaso.

La reacción niega ciegamente la virtualidad del cante metido en política. Si nosotros negamos tácitamente con nuestro desprecio a quienes no hacen sus cantes en olor de progresía, adoptamos la misma actitud y presos somos del mismo dogma, los que eligen el camino de la denuncia flamenca son simplemente malos cantaores, nuestro gozo está perdido en el más oscuro e insignificante de los pozos malditos.

La idiotez no es, por desgracia, monopolio exclusivo de la derecha. Sus secuelas se disfrazan de diversas y atractivas maneras para introducirse allí donde sea preciso y conveniente. No seamos idiotas. Dedicar un cante a las comisiones obreras es tarea bien fácil, lo difícil es cantar luego. Las grandilocuentes declaraciones son plato favorito de los políticos y a veces lo hacen hasta bien. Los artistas no deben confundir su camino, y sus manifestaciones deben ser dichas desde los puntales del arte, del que escogieron para la felicidad y liberación personal y colectiva. Servir al arte y a los hombres, no servirse del arte y de los hombres, es tarea primordial del artista. Y también, por supuesto, de los que artistas son en el flamenco.

José L. ORTIZ NUEVO

Sobre la politización

En el número de verano de OZONO presté atención a una carta de Fernando, donde se dice que "OZONO ha entrado en una peligrosa etapa de su existencia." "Se puede observar una cada vez más creciente politización de la línea editorial." "No es que desdeñe el campo político, pero hay demasiadas publicaciones que tratan el tema." "El verdadero camino a seguir por OZONO es en el espífico terreno de la literatura, el cine, el arte, etc."

No logro entender de qué manera, aun con una buena voluntad que no tengo, ni deseo, se puede separar "la política" de las actividades culturales. Entendámonos. Lo dijo un señor de esos antiguos de barbas largas y blancas seguramente, que se pasaban el día y la noche pensando sobre las cosas (o sea, tenían tiempo y, por ende —se deduce—, no vivían del periodismo y su inevitable pluriempleo). "El hombre es un animal político." Y pienso que este abuelete tenía toda la razón.

Un señor que canta, un señor que escribe, un señor que pinta, por tomar cualquiera de los quehaceres culturales, quiera o no, en cada acción está tomando una postura política. No me refiero a determinado partido, sino a su aporte positivo o negativo a la sociedad. Cuando Manolo Escobar canta reclamando su carro, está constribuyendo a determinado estado de cosas. Cuando Luis Pastor canta "vamos junto compañero" también está abogando por otro estado de cosas. (Y yo me apunto inexcusablemente a este último.)

Pienso que en la época que vivimos carece de sentido hablar de "específico" terreno del cine, de la literatura, etc.

Esto me suena un poco a los viejos "slogans" que esgrimieron en su época los mismos señores que hoy por hoy asesinan todo intento de cultura (y digo asesinan pensando en los muertos reales; en esos compañeros jóvenes con su alma apenas estrenada y que están muertos) en mi país: Uruguay.

Esta gente decía: "Los estudiantes a estudiar." Y cuando estos estudiantes asistían al entierro de un estudiante muerto por la tortura se decía que estaban haciendo política y eran por ello perseguidos.

Por supuesto que está la política barata y la otra. A mí, muy personalmente, con las cosas que he visto y leído (y a pesar de todo me sigue gustando la lectura, cuando a veces dan ganas de tirar todos los papeles al cesto), los grandes discursos me traen sin cuidado. Lo mismo que las grandes palabras pronunciadas por bocas sucias.

Entiendo que estamos viviendo una época interesantísima de cambios muy importantes. Que en especial América Latina atraviesa una muy negra etapa en su historia y no se debe de cejar de denunciar las injusticias. En todos los frentes. Y el cultural no es ninguna excepción.

En definitiva, pienso que los tiempos que corren son lo suficientemente calientes. Como botón del enorme muestrario que poseemos en la geografía española menciono los atentados que cotidianamente sufren las librerías (no se me negará que es esta una información cultural) por parte del mal llamado terrorismo blanco. Porque este es un terrorismo tan sucio como el mismo cieno.

Y también creo que la enorme palangana de Pilatos, durante tanto tiempo en uso, ha de ser rota de una vez.

Cástor

NO, SEÑOR NIEDERGANG

Sí señor. Interesante la entrevista con Marcel Niedergang en el último número de OZONO. Dice que le fue fácil encontrarse con cuatro o cinco ministros de Franco. Y por si no bastara, repite: "España es uno de los pocos países del mundo en el que se puede ver con facilidad a los hombres políticos, incluso cuando esos hombres saben que uno es, "a priori", adversario...".

El señor Niedergang ha caído en la trampa del "fair play" de los políticos franquistas y nos canta alabanzas sobre su accesibilidad. Los ministros que ha tenido Franco han sido los personajes más dóciles, más aburridos, más innacesibles que existieron en el orbe político.

Desde el punto de vista informativo, fueron muy sensibles a la prensa extranjera, cosa que no ha cambiado en el posfranquismo neofranquista. "Le Monde" les ofrecía una maravillosa plataforma de publicidad cuando llegaba el señor Niedergang y llamaba a la puerta. Todo esto al margen de que dentro del país regía una feroz censura de prensa (propiciada por esos mismos ministros cuya accesibilidad alaba Niedergang) y las entrevistas publicadas dentro de España se ceñían a los límites marcados por la censura y por los propios ministros.

MENSAJE

Vendo LP's nuevos y baratos de gente como King Crimson, Larry Coryell, Pink Floyd, J. L. Ponty, etc. Interesados escribir a: Anxel Varela Rubio. Avenida Ramón Ferreiro, 16-4.º Lugo.

II SEMANA NACIONAL DEL FILM SUPER 8-SINGLE 8

(Barcelona del 2 al 7 de noviembre)

El pasado año, organizado por ACCION SUPER 8, tuvo lugar en Barcelona la I Semana Nacional del Film de Pequeño Formato. Las sesiones tuvieron lugar en el local utilizado por Filmoteca Nacional y con unas condiciones de proyección óptimas. La gran afluencia del público y el interés de diversos sectores de los medios de comunicación respondieron a una serie de proyecciones que, dentro de la absoluta indiscriminación, alcanzaron un nivel medio muy aceptable de interés.

La experiencia espera volver a repetirse este año dentro del próximo mes de noviembre, esta vez en la amplia sala del "Teatre de l'Institut" (en calle Pedro Lastortras, 3), e introduciendo, en cuanto a organización, una serie de nuevos planteamientos, fruto de la creación de una comisión coordinadora abierta, formada por personas que han demostrado su interés por la continuidad y mejoramiento de esta manifestación, sea a nivel de realizadores como de críticos o de simples espectadores.

Para solicitar información y para entrega o envío por correo de los films, dirigirse a:

ACCION SUPER 8.
Sección Cinematográfica "Fructuós Gelabert".
Calle Conde de Asalto, 3.
BARCELONA-1.

ROMA

El Teatro - circo de Dario Fo

La compañía de Dario Fo llega a Roma. ¿En qué teatro actuará? En ninguno: todos son demasiado pequeños.

En medio de una plaza discretamente periférica se levanta un circo.

En el interior, un circo, como todos, sólo que la pista está llena de sillas plegables y hay un escenario —por llamar así a una simple tarima sin telón— delante del túnel de espera de los artistas. Los primeros en llegar encontrarán a Dario Fo dedicado a reparar graderíos o a transportar tablones, vestido ya con su acostumbrado jersey negro de cuello cerrado y su pantalón de pana negra o verde oscuro. Es un hombre muy alto, capaz de sonreír con más dientes que Jimmy Carter, pero de un modo exactamente opuesto al estereotipo del aspirante a Presidente. Y una hora antes de que comience el espectáculo iniciará un diálogo con el público, diálogo que se centrará principalmente en dos puntos: los temas políticos candentes y la ubicación de los que van entrando, para que quepa toda la gente posible. Se llena todo: los pasillos, los bordes —y hasta el interior de la tarima—, y las gentes, sentadas en las sillas plegables, avanzan hasta que sus rodillas se clavan en los respaldos de las de la fila anterior. Hace un calor asfixiante, y si llueve, siempre hay agujeros en el toldo. Pero todos aguantarán las horas que dure el espectáculo. Fo se lo permite todo, digresiones, diálogos con el público, comunicar que le acaban de decir que hay un coche mal aparcado: es su modo de crear el extrañamiento; y retoma el hilo sin que se produzca fractura alguna en la continuidad del contenido. Acabará al filo de la medianoche o más tarde. En todo ese tiempo sólo un descanso: quince minutos. Y lo más grave es que el circo carece de W. C. Los apremiados por necesidades urgentes habrán de resolverlas en un descampado de las cercanías; y a la vuelta se les volverá a cachear y habrán de abrir sus bolsos. El único bar —muy pequeño por cierto— próximo al circo conoce en esos momentos —lo mismo que antes de la entrada— una increíble afluencia de público, que llega a verdadera multitud ante el único retrete de que dispone. Y cuando el espectáculo acaba, la gente remolonea: no quiere irse.

ALEGRES Y AUTOCRITICOS

Dario Fo se irá de Roma y muchos se quedarán sin verle. El circo resulta pequeño. Por eso ha actuado tantas veces al aire libre: plazas y palacios de los deportes, llenos. Todos quieren ver a este actor, director, autor, figurinista y poeta. Y al verlo en olor de multitud, uno no puede por menos que recordar aquella respuesta de Eisenstein, cuando alguien le preguntó que cómo de vez en cuando no dirigía teatro. Dijo —cito de memoria—: "Para qué utilizar el arado cuando existe el tractor." Sí, los genios, pese a quien pese, también dicen tonterías. Fo lleva a cuestas toda la experiencia de la Commedia dell'Arte. Vagamente parecido a J. Tatí, con una capacidad expresiva que en unos momentos se asemeja a la de Harpo Marx y en otros a la de Buster Keaton (valga la comparación para quienes no lo conocen), Fo, además, habla; habla con una extraordinaria voz, de la que extrae una gama inagotable de matices. Imita a los poderosos, se burla de ellos. No perdona a nadie, sea Presidente de la República o Papa... Y lo hace de tal manera, que si la imitación a Pablo VI es irreverente, las mujeres de Rubens habrán de ser pornográficas. Luego imita a Ford: se cae de la escalerilla al descender del avión. El público, de izquierdas, ríe complacido. Pero de pronto otra imitación: Fo coloca los dedos ante sus cejas y los mueve: es Breznev, sus cejas. Uno del público silba. Y Fo: "No silbes. Son así." Carcajada general. Luego, serio: "Nosotros los comunistas debemos ser alegres. Y debemos aprender a reírnos de nosotros mismos; a reírnos de nuestros defectos y errores. Mirad lo que les ha ocurrido a los jefes de Moscú. Lenin era alegre. Ellos, fúnebres..., tétricos." Y por el ambiente del circo pasa —se nota— el recuerdo de Mayakowski pegándose un tiro.

¿De dónde ha salido este Fo? Hijo de un ferroviario y una campesina, nacido en 1926 en la provincia de Varese, pertenece a una familia profundamente antifascista. Consigue estudiar arquitectura: "... estudiando arquitectura me interesé por las iglesias románicas. Y me sorprendió que edificios tan poderosos fueran obra no de intelectuales o de artistas de esos con la A mayúscula, sino de simples carteros, de simples obreros y albañiles, ignorantes y analfabetos. Descubrí, de repente, una cultura nueva: la fuerza creadora de esos a quienes siempre se ha etiquetado como 'simples' o 'ignorantes' y que siempre han sido los parias de la 'cultura oficial'." Así comienza el interés de Dario Fo por el arte del pueblo.

En 1951 conoce a Franca Rame, que se convertirá en su compañera. Comienzan entonces una actividad teatral que hasta 1967 se desenvuelve ante un público burgués (mejor sería decir contra). En 1960, Franca Rame y Dario Fo son tan populares, que la televisión italiana les contrata para su programa más importe: "Canzonissima", espectáculo de la especie de nuestro antiguo "Noche del sábado". Fo sabe usar el programa y fustiga desde él todos los vicios del Sistema. Pero al atacar, cierta vez, a los empresarios de la construcción por la especulación edílica a que se entregan —coincidiendo el programa con un serio movimiento reivindicativo puesto en marcha por los obreros de la construcción— la censura amputa terriblemente el programa preparado por Fo, y éste y Franca Rame rompen su contrato. Fo —lo dice— se ha hartado de ser el bufón de la burguesía.

Y comienza a hacer teatro por plazas, mercados cerrados, fábricas ocupadas y escuelas. Desde ahora será el juglar del pueblo. Se suceden sus obras, muy centradas políticamente, muy divertidas unas, serias y con magníficas canciones otras y siempre poniendo el dedo en la llaga. En su obra "El obrero conoce 300 palabras y el patrono 1.000, por eso es el patrono" no sólo desenmascara mecanismos capitalistas, sino que se enfrenta con el partido comunista italiano y le acusa de no haber sabido ser un partido revolucionario, "al haber abandonado las masas a la cultura del amo". Las relaciones de Fo con el PC italiano se irán empeorando hasta llegar a la ruptura total. Pero Fo es el artista más grande de Italia y el partido comunista italiano no es el soviético: no en balde la estética marxista italiana ha contado con teóricos de la altura de Galvano della Volpe y Antonio Banfi, y no en vano ha sido enorme la influencia de Lukács sobre los intelectuales del país. Y ha sido el partido quien ha dado los primeros pasos hacia la reconciliación.

LA CULTURA VIVA

La quintaesencia de la concepción política de Fo aplicada al teatro queda plasmada en su "Mistero buffo", colección de textos medievales seleccionados después de un serio trabajo de equipo, que representados en un espectáculo de tres horas con Fo como actor único, demuestran que el pueblo tenía una cultura, una gran cultura y que sabía muy bien quién y cómo le explotaban. Fo recita estos textos en traducciones dialectales, muy potentes. El efecto que sobre el pueblo de hoy produce la obra nos lo describe perfectamente la obrera de una fábrica en un coloquio después de una representación:

"Durante muchos años me he creído más ignorante que un burro... Era evidente que no tenía la 'cultura' de los propietarios de mi fábrica, ni tampoco la de esos hijos suyos que iban a la Universidad..., pero me he dado cuenta que esa 'cultura' que ellos aprendían en unos libros que nosotros no entendíamos, y que eran tantos que a mí ni siquiera me habría dado tiempo a hojearlos todos, era precisamente lo que permitía al amo y a sus hijos mirarnos por encima del hombro..., y me he dicho, pero bueno, ¿gracias a quién viven esos tipos...? Somos nosotros quienes con nuestro trabajo de explotados les damos de comer, y con nuestro trabajo se compran vestidos, automóviles y nuevas máquinas con qué seguir explotándonos... Luego he pensado que no era cierto eso de que yo y todos aquellos que son como yo, es decir, la clase obrera, seamos unos ignorantes..., porque todo cuanto existe en este país lo hemos construido nosotros con nuestras propias manos. Lo que pasa es que nuestra cultura es diferente a la suya..., su cultura les sirve para mantenerse arriba, y la nuestra debe servirnos para unirnos entre nosotros, y el resultado beneficia a la mayoría. Nuestra cultura, que viene de muy atrás, nace de la práctica, es concreta, está viva." Es la cultura que acabamos de ver vivir en los textos medievales que ha representado el camarada Dario Fo en "Mistero buffo"...

V. SIMON

SAN SEBASTIAN

XXIV Festival de cine:

El oro de Moscú

A las nueve y media de la noche del miércoles 22 de septiembre en el teatro Victoria Eugenia daba comienzo, con un estruendoso pateo a la película española LIBERTAD PROVISIONAL, la entrega de premios del XXIV Festival Internacional del Cine de San Sebastián. La película de Bodegas, que por la mañana había cosechado varias "conchas de lata" (premios a las peores películas e intérpretes, concedidos por un grupo de periodistas acreditados en el Festival), obtuvo por la noche el premio oficial Perla del Cantábrico a la mejor película de habla española. Uno de sus productores, Serafín García Trueba, en ausencia de director e intérpretes, subió al escenario y desafió el temporal brindando el premio al público. Dolores del Río y Manuel Tamayo, ambos miembros del Jurado, y Miguel de Echarri, director del certamen, contemplaban impasibles la escena detrás de una mesa con los trofeos, que había sido colocada en el escenario. Mónica Randall —muy guapa y manteniendo un gesto distante, de inconfundible mal humor— y Ramiro Oliveros iban leyendo los premios, y una **starlette** apenas conocida por los asistentes, Patricia Granada, entregaba los premios a los autores e intérpretes de las películas, sin que nadie supiera a ciencia cierta cómo había conseguido trepar hasta el escenario de tan solemne clausura.

El Jurado iniciaba su pintoresca acta con una larga mención a la presencia del film de Visconti El INOCENTE, redactada a base de abstractos elogios al director italiano y con gran profusión de adjetivos. El Jurado se sentía honrado de haber podido ver una película de Visconti dentro del Festival. Lo cierto es que la calidad de las películas presentadas a concurso no era para menos. La redacción de esta nota era perfectamente coherente con el resto del palmarés que el Jurado había confeccionado. Si habitualmente han sido los intereses de las grandes firmas americanas los que han movido los hilos de los premios, este año parece que han cambiado las circunstancias. La gente se preguntaba si el Oro de Moscú daría para tanto. Los países del Este habían ganado las dos Conchas de Oro —largometraje y cortometraje—, el premio de interpretación masculina, una mención especial a la película yugoslava y hasta el premio de la Oficina Católica (OCIC).

No era el Oro de Moscú. Sino que las películas de los países socialistas eran este año las más escapitas y reaccionarias de la selección. LOS GITANOS SE VAN AL CIELO, de Emil Lotianu, soviética, la más cursi de todas ellas, se alzó con el gran premio. El pateo fue casi superior al de LIBERTAD PROVISIONAL y, desde luego, mucho más justo. La película de la URSS era una de esas superproducciones en Panavisión y sonido estereofónico a que los rusos nos tienen tan acostumbrados, y en la que Rada y Zobar, una pareja de gitanos, intentan salvar su amor por encima de los impedimentos que les ponen los guardias fronterizos austrohúngaros, que persiguen a Zobar por el robo de unos caballos. Todo ello narrado con pasmosa morosidad y a base de teleobjetivos, flous, desenfoques en un término del encuadre y aparatosas grúas de absoluta inutilidad. La estructura narrativa de tan gloriosa Concha de Oro se arma gracias al continuo intercalado de canciones y bailes folklóricos, planificados y pensados con muy dudoso sentido del musical.

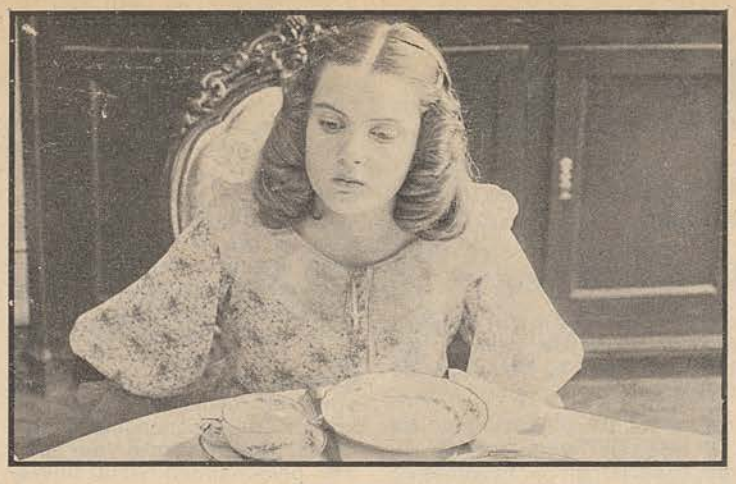
El público reclamó la Concha de Oro para la película alemana OPINIONES DE UN PAYASO, dirigida por Votjech Jasny, un checo exiliado, y basada en la novela de Heinrich Böll, una de las pocas películas de la selección que tenía cabida en un festival. Es un film narrado a base de flashbacks, lo que produce un cierto distanciamiento de la historia, y en algunas ocasiones una relativa artificiosidad, pero que en cualquier caso analiza vigorosamente la situación de un personaje que se debate entre e lpasado y el presente, entre la aceptación de la hipocresía y la comodidad, y la necesidad de una búsqueda de autenticidad que le llevará a la soledad y a la miseria. Helmut Griem realiza un trabajo excelente y su interpretación sonó para premio hasta el último momento. OPINIONES DE UN PAYASO ganó una Concha de Plata y obtuvo dos premios no oficiales (CEC y Ateneo de San Sebastián) y una mención de la OCIC, que no se decidió a premiarla porque las propuestas de reflexión que la película contenía no desembocaban en un final lo suficientemente positivo y moralizante.

La otra Concha de Plata, a COUSIN-COUSIN, de Jean Charles Tacchella, cayó bien al público. Es una pequeña película francesa, adscrita a ese nuevo realismo que abarca un campo amplio, de Pascal Thomas a Maurice Dugowson, pero que en este caso está matizado por evidentes influencias de las películas familiares de Chabrol y de la espontaneidad pretendida de las primeras obras de Milos Forman. Nuevamente nos encontramos ante un intento de análisis de la hipocresía. La familia y la institución matrimonial se ven suavemente sacudidas por el humor reflexivo de Tacchella, y aun dentro de este tono amable, desembocamos en una película relativamente desvergonzada y amoral. Sus intérpretes, Marie Christine Barrault y Víctor Lanoux, consiguen la frescura que la puesta en escena les exige.

Helen Morse ganó el premio de interpretación femenina por CADDIE, tedioso melodrama feminista de remoto origen australiano, que consiguió además el Premio Especial del Jurado. Tal vez los lánguidos paseos por los viscontianos pasillos del Hotel Cristina de la guapa actriz australiana concienciaran al Jurado sobre la necesidad de apoyar el cine incipiente del quinto continente. El premio de interpretación masculina fue para el polaco Woijciech Pzoniak, por SKAZANY, otro melodrama, esta vez con apariencias de realismo, sobre un enfermo iucurable y la licitud de la eutanasia. Helmut Griem, Antonio Ferrandis o Víctor Lanoux merecían este premio con mayor justicia.

El Jurado tuvo la delicadeza de excluir de su palmarés las irritantes representaciones de un cine capitalista, entendido en el peor sentido. No hubo premios para USA ni para sus filiales británicas, cuatro películas comerciales de olvido inmediato: los Estados Unidos presentaron una pretenciosa película de denuncia, sexo y violencia, de rimbombante título, LUCHANDO POR MIS DERECHOS, en la que un Peter Fonda justiciero se enfrenta en solitario a los abusos de un magnate expropiador. La otra película americana, HARRY Y WALTER VAN A NUEVA YORK, es un superespectáculo que, al amparo del éxito de EL GOLPE, sigue las andanzas de dos "simpáticos bribones" que cometen un atraco. Elliot Gould y James Caan han obtenido de su director, Mark Rydell, una licencia total para hacer todos los gestos que les han venido en gana, consiguiendo unas interpretaciones al límite del histrionismo y difícilmente soportables, que contrastan con la eficacia de los otros dos actores del film, Diane Keaton y Michael Caine. Los ingleses presentaron LOS DIAS IMPUROS DEL EXTRANJERO, de Lewis John Carlino, un porno a lo fino, sobre una señora viuda que se masturba ante los ojos atónitos de su hijo voyeur y nazi, hasta que sale de su soledad gracias a la providencial llegada de un guapo marinero americano, lo que da lugar a una interminable sucesión de escenas eróticas filmadas con una finura digna de mejor causa y que permiten demostrar su magnífica dotación

a Sarah Miles —la "lágrima de oro" paar la actriz más llorona—, y a Kris Kristofferson, que al final se ve diseccionado por un grupo de qovencitos peligrosamente racistas. LA PROFECIA, de Richard Donner, completaba la selección británica. Fue la película más promocionada del Festival, reparto de camisetas alusivas incluido. Y ganó el Ticket de Oro a la película más comercial. Sin duda, lo será. Apoyándose en EL EXORCISTA, LA SEMILLA DEL DIABLO y BLOW UP, la película de Donner es un puro truco de arriba a abajo de difícil credibilidad, incluso en el engarce mecánico de una escena con otra. En este refrito truculento sobre un supuesto hijo del diablo, que a sus cuatro añitos empieza a matar a diestro y siniestro, el director se ha interesado más por una elemental intriga policíaca que por las posibilidades que tan fantástica historia tenía en sí misma. Gregory Peck está un poco pasado paar hacer de galán, y a Lee Remick la matan casi sin que la veamos. Sólo queda una excelente, aunque breve, interpretación de Billie Whitelaw, la diabólica niñera del fenómeno.



Tampoco se premió a la película de Roger Vadim UNE FEMME FIDELE, monumento al vacío, a la estupidez y al zoom, y probable tumba artística de Sylvia Kristel, antes Enmanuelle. Ni a la película húngara, ni a la italiana DEDICATO A UN ASTELLA, sin duda la peor película del festival. Los checos ganaron el premio de la OCIC con UNA CASA SOLITARIA EN MEDIO DEL BOSQUE, de Jiri Menzel, en donde se nos cuenta el larguísimo veraneo de una familia burguesa checa en el campo: los niños juegan con un hormiguero, un viejo va a un entierro, y hacia la mitad de la película ordeñan una vaca, momento en el que el interés llega a su máximo clímax.

El público de San Sebastián cometió, a mi juicio, dos injusticias en la acogida de los films LIBERTAD PROVISIONAL y SOLA, película argentina de Raúl de la Torre, interpretada por Graciela Borges, en uno de sus mejores trabajos. Por supuesto que ninguna de las dos era una obra maestra, pero, sin duda, se encontraban entre los productos más serios e interesantes de la competición. El público debió respetarlos. Respeto que, por ejemplo, no merecían la película de Vadim, la de Lotianu o DEDICATO A UNA STELLA. Concha Velasco fue, a mi juicio, la mejor intérprete del Festival, y su trabajo en LIBERTAD PROVISIONAL sobrepasa el nivel medio para convertirse en la profunda encarnación de un personaje, dentro de una historia de desclasamiento y marginación que corresponde perfectamente a situaciones sociales de fácil comprobación en la realidad. SOLA es un drama realista, apoyado principalmente en la naturalidad de actores y diálogos, sobre la situación de una mujer abandonada por su marido y que se ve sometida a una serie de vejaciones por el único hecho de ser mujer.

La película de Antonio Giménez Rico, RETRATO DE FAMILIA, fue la gran perdedora del Festival. Nadie dudaba que el premio de interpretación iría a manos de Antonio Ferrandis, y algunos daban como segura una de las Conchas de Plata. Mónica Randall y Amparo Soler Leal tuvieron posibilidades. No había tanto material para elegir como para prescindir de esta película española, una de las pocas obras del concurso que desarrollaban una historia de conflictos y relaciones personales en el marco de una situación política y social conflictiva. La otra película española, GUSANOS DE SEDA, de Francisco Rodríguez, intentaba algo similar, pero se quedaba en una tremendista historia miserabilista, en la que un viejo impotente y edípico se casa con una tonta para conseguir dinero de la familia de ella. Y de pronto parece que todo el mundo no piensa en otra cosa que en acostarse con la pobre tonta.

SI EL DESENCANTO, de Jaime Chávarri, no hubiera sido retirada del concurso, hubiera obtenido el gran premio. Ninguna película tenía su sentido, su fuerza, su novedad. Pero el Feseival de este año fue bastante anormal porque San Sebastián vivía momentos críticos en los que un funeral, una manifestación o la fuerza pública acordonando toda la ciudad tenían un interés mucho mayor que un festival de cine.

Fernando MENDEZ-LEITE

Otros festivales:

LOCARNO

Margarita von Trotta presidió el jurado del 29 festival. El gran premio fue para la película suiza "Le grand soir", de Francis Reusser.

La gran olvidada de los premios fue la norteamericana "Pleasantville", primer film de Kenneth Locker y Vicki Polon. La obra de Reusser, por su sinceridad temática y por su tensión estilística, encaja bien en la línea de "nuevas perspectivas cinematográficas" de Locarno. El Locarno de este año ha presentado el film etíope "La cosecha, tres milenios", de Haile Gerima, ya presentada en Cannes (Semana de la Crítica). Recibió el segundo premio. El tercero fue para Marco Bellocchio por el conjunto de su obra. Hubo dos menciones especiales para "Il n'y a pas d'oubli", que han realizado en Canadá los exiliados chilenos Rodrigo González, Marilú Malet y Jorge Fajardo, y "El agua fuerte", del búlgaro Ivan Terziev.

En la clausura del Festival, el jurado subrayó "su solidaridad con todos los que han protestado contra la prisión y las inadmisibles condiciones de la detención del realizador argentino Raimundo Gleyzer" y pidió la libre presentación del "Salo", de Pasolini, que presentada en Locarno fuera de concurso obtuvo el premio de la FIPRESCI. Este premio fue asimismo compartido por "Jonás, que tendrá veinticinco años el año 2000", de Alain Tanner (Suiza) y "Las bodas de Shirin", de Helma Sanders (Alemania Federal). Estos han sido los premios y el resumen del Festival, positivo. Una de las más completas muestras de los últimos años. El director del Festival, De Hadeln, ha hecho una selección de lo más sobresaliente de los jóvenes cineastas de hoy, en torno a problemática juvenil, denuncia de torturas, contradicciones de la sociedad y cine de resistencia. Entre las últimas películas que se vieron en Locarno figuran "Día feliz", del griego Voulgaris, y "Golpe de gracia", de Volker Schloendorff. El griego Voulgaris, que fue deportado por los coroneles a la isla de Gyaros, cuenta su experiencia personal en el campo de prisión, donde la violencia psicológica era más cruel incluso que la física. En cuanto a "Golpe de gracia", de Volker Schloendorff, es un elegante ejercicio de profesionalidad con ecos viscontinianos. Se trata de la historia de un amor desesperado, procedente de una novela de Marguerite Yourcenar. El contraste entre una nobleza en decadencia (1919 en los estados bálticos) y una sociedad naciente.

VENECIA

En el renovado Festival de Venecia del presente año (la Bienale), España ha tenido una participación destacada, artística y cinematográficamente hablando. Ahora ya se puede hacer un balance informativo: además de la exposición colectiva "Spagna 1936-1939", con fotografías, recortes de prensa, montajes, declaraciones grabadas, testimonios, etc., se pasaron dos ciclos de películas: uno, sobre films documentales de la guerra española, realizados tanto desde una como desde otra trinchera, y, el segundo, mucho más actual, sobre "films documentados y argumentados de hoy". Se pueden mencionar algunos títulos. Dentro de la primera serie: "The Spanish Earth", de Joris Ivens; "Spanish ABC", de Thorold Dickinson; "Return to life", de Henry Cartier y Herbert Kline; "The heart of Spain", de Paul Stand; "L'espoir", de André Malraux; "Granada, Granada mía", de Román Karmen, y "España 36, un pueblo en armas", film realizado por el departamento de cine de la Generalitat catalana. Por último, entre los films actuales, reseñar las ya comentadas en OZONO, "¡Arriba España!", de José María Berzosa, y "Las largas vacaciones del 36", de Jaime Camino.

MADRID

EL ADEFESIO,

Mucho más que una obra.

"Esta noche, aunque lejano de España, sobre la mar llega a vosotros mi mano. Y en su palma la canción abierta, que llevo siempre España en el corazón."

La ovación que siguió a este poema de Rafael Alberti, recitado por María Casares, la noche del estreno de "El adefesio", significaba no sólo la incorporación del poeta y de la actriz a nuestro hecho teatral, sino que suponía además el comienzo de una nueva etapa de reconciliación nacional. Hombres de la izquierda y de la derecha, de diferentes partidos e ideologías, se unieron para aplaudir enfervorizados el reencuentro Alberti-Casares con el público español.

Alberti ha sido una figura respetada y admirada en el campo de la cultura progresista española. María Casares tenía trece años cuando salió de España, en 1936. Ambos han conocido el exilio. No es extraño, pues, que sus nombres, aparte de las significaciones culturales que llevan consigo, tengan unas connotaciones políticas que superan el hecho teatral.

Pero volvamos al estreno de Madrid, que es, al fin y al cabo, lo que nos ha impulsado a escribir este comentario. ¿Qué es "El adefesio"? ¿Qué importancia tiene dentro de la obra de Alberti? "El adefesio" prueba lo que el tiempo ha demostrado hasta la saciedad: que el gran poeta que es Alberti es un dramaturgo ocasional, genérico y de secundario valor teatral. Hecha esta aclaración, conviene recordar que la obra recién estrenada en Madrid se sitúa, junto con "Noche de guerra en el Museo del Prado", dentro de lo más representativo de su teatro.

"El adefesio" es un ritual del poder. Gorgo, el papal interpretado por María Casares, crea un ritual obsesivo en el que se erige sacerdotisa absoluta, atribuyéndose rasgos sobrenaturales. Los alientos mágicos, las supersticiones y los viejos mitos solemnizan la crueldad y la frustración. El adefesio-Gorgo, y todos los adefesios que la rodean, no representan sino un capricho pretendidamente goyesco, con connotaciones emparentadas con el teatro de Valle y, sobre todo, con la Bernarda, de García Lorca.

Esa magia y ese ritual de "El adefesio" requiere un ritmo especial en el movimiento de los actores. José Luis Alonso lo ha conseguido subrayando constantemente el aspecto ceremonial al que están sometidas todas las situaciones. El bellísimo espacio de Ribera —un enorme murciélago que ejerce una función opresora sobre los personajes— contribuye a crear esa atmósfera de ritual y fetichismo que finaliza con un estallido furioso: el poder se reduce al vacío. El adefesio-Gorgo se hunde en una construosa y grotesca soledad.

La aparición de María Casares sobre el escenario provocó una estruendosa ovación que duró varios minutos. Pero su primer contacto con la escena española comenzaba a partir de esa ovación. Y la Casares no decepcionó. Subyugó el resultado trágico de su voz, de resonancias ancestrales. Su presencia, su enorme personalidad y la utilización de la expresión corporal eran ya motivo suficiente para justificar al "monstruo sagrado de la escena francesa". Pero su calidad de actriz y las inflexiones de su voz necesitaban una obra menos coyuntural, una obra que la ayudara a basarse más plenamente en el texto. A lo largo de toda su actuación se notaba que luchaba con una materia teatral ajena a sus facultades. "El adefesio" no podía, salvo en raras ocasiones, servir a la "persona trágica" que hay en María Casares.

Pero los resultados pretendidos se consiguieron. Dos de nuestros grandes han sido recuperados para la escena española. Alberti y María Casares, nombres malditos durante tantos años de silencio y oscurantismo, recibieron el aplauso y el beneplácito general de un público de tendencias e ideologías políticas diversas. La reconciliación está en marcha. Y ya no hay quien la pare.

Juan CAÑO ARECHA

Primera Semana Universitaria

Durante el curso pasado la orfandad de los universitarios en materia cultural fue casi absoluta, excepto algunas esporádicas (pero no menos importantes) plasmaciones culturales. No podemos olvidar el papel determinante que imprimió el Festival de los Pueblos Ibéricos a la Universidad, así como la celebración del Homenaje a Miguel Hernández durante los penúltimos días del curso (1). Estos dos datos (acompañados de tímidas incursiones culturales en algunos centros de estudio) confirman la idea de que la Universidad careció de una acertada planificación en esta materia durante el pasado período lectivo. En cambio, antes del comienzo del actual curso, los universitarios se aprestan a sentar las bases de una planificación cultural a medio plazo. En este sentido, el anuncio de una "Primera Semana de la Universidad de Madrid", que bajo el lema "Por una Alternativa Democrática" se celebraría a finales de octubre, es un dato revelador de la nueva situación generada en la Universidad.

El comienzo de la "Semana" vendrá dado por un gran Festival, en el que tendrá cabida lo más representativo de la canción popular de los diversos pueblos de España. Los nombres de estos cantantes, aún sin haber sido contratados por la comisión organizadora, están en la mente de todos; son las voces censuradas y maltratadas hasta la saciedad, que hoy empiezan a oírse con su pueblo.

Otro de los temas, desgraciadamente de actualidad todavía en la Universidad y en toda España, es la amnistía. Por eso, la segunda jornada de estos encuentros quiere servir como recordatorio de esta acuciante necesidad, alzando la voz de "La Universidad por la amnistía". Tierno Galván, Aranguren, García Calvo, Sacristán... serán por una parte homenajeados, y al mismo tiempo los protagonistas del homenaje a todos los que todavía siguen padeciendo en la Universidad la política represiva del Ministerio; es decir, expedientes, sanciones, expulsiones, etcétera.

El tercer día se dedicará íntegramente a la clarificación de un problema con el cual se topó el Movimiento Estudiantil el pasado curso: su organización. ¿Cuál va a ser la forma organizativa que adoptará este curso? Esta será la pregunta clave del debate. En el cual participarían los miembros más destacados del antiguo SDEUM, aportando su vasta y rica experiencia organizativa.

Una de las realidades más abandonadas por la Universidad y por los propios estudiantes será el eje central de las actividades que se desarrollen en el cuarto día de la "Semana": "La problemática de la mujer en la Universidad". La Asociación Universitaria para el Estudio de los Problemas de la Mujer (AUPEPM) será la encargada de analizar la situación de la mujer universitaria.

"La Alternativa Democrática a la Universidad" será el tema central del penúltimo día, abarcando, según sus organizadores, tanto el problema de la gestión, autonomía, financiación..., como el más general de la función de la Universidad. Todos estos aspectos serán tratados ampliamente por una Comisión de Personalidades e Intelectuales, entre los que se encuentran: el Decano de Biológicas, señor Amorós; Carlos Paris, Manuel Sacristán, Ramón Tamames, Eloy Terrón, Daniel Lacalle...

Por último, los organizadores de esta "Primera Semana de la Universidad de Madrid" tienen pensado el realizar, como culminación de estas jornadas, una gran fiesta democrática, donde participen activamente todos los universitarios, en un ambiente de barracas, puestos de bebidas y bocatas, corros de canciones y demás iniciativas, que, sin duda, saldrán de la inagotable creatividad frustrada, por cuarenta años de golpes contra la cultura.

De proyectos de este tipo creemos que se encuentra la Universidad necesitada desde hace bastantes años, y en él se pueden ir viendo y sopesando las posibilidades socio-culturales reales, que son necesarias arrancar de los largos años oscuros, de miedos y tinieblas.

Por nuestra parte, confiamos en que esta "Primera Semana de la Universidad de Madrid" sea un primer paso importante para devolver a la Universidad su carácter de servicio público fundamental.

Juan Luis L. PRECIOSO
José A. DELICADO
Antonio LOPEZ ORTIZ

(1) Ver OZONO, núms. 10 y 11, respectviamente.

LONDRES

LIBRERIA FOYLES: una institución

«Si aguanta de pie varias horas, podrá leerse un libro sin que ningún empleado le moleste», reza un «slogan» de la mundialmente conocida librería Foyles, de Londres, queriendo demostrar con ello que el cliente dispone de todas las facilidades para ojear, leer y escoger el libro o marcharse sin comprarlo, sin estar sometido constantemente al «¿Desea algo, señor?» del dependiente de turno o a la fulminante mirada de éste, motivo de coacción en muchos casos y de desasosiego en todos.

Foyles es hoy un negocio de envergadura, con dos edificios de cinco plantas cada uno en la céntrica calle de Charing Cross Road, un depósito permanente de cuatro millones y medio de libros y una venta anual de doce millones de ejemplares que supera los cuatro mil millones de pesetas.

En los sótanos del edificio tiene una pequeña editora (Foyles Handbook), y en el tercer piso una galería de arte que por estas fechas exhibe una muestra de la pintura «naif» italiana, patrocinada por el Instituto Oficial de Italia. Las exposiciones, presentadas con una periodicidad mensual, siempre están relacionadas con temas recientemente publicados en el mercado librero.

Cuando se busca algún libro, por extraño o antiguo que éste sea, puede tenerse la seguridad de que Foyles podrá conseguírselo y enviárselo a cualquier parte del mundo.

EL ZULU Y LAS NOVELAS DE SIMEON EN TURCO

En Foyles pueden encontrarse libros traducidos a lenguas como el Zulu o el Afrikaans, Bantu, Tongan, Urdu, Búlagro y Xhosa. En el departamento de libros extranjeros es posible adquirir copias de Robin Hood en Swahili, las novelas de Simeón en lengua turca y las aventuras de James Bond en hebreo.

Para hacerse una idea de la amplitud de temas que pueden encontrarse en los libros de las estanterías de Foyles caben citar títulos como «Los pájaros estuarios», «La agricultura soviética», «La cristianidad en Africa Central», «Las hojas de los cuchillos japoneses», «Brebaje de amor», «Pichones voladores», «Producción moderna de la banana», «Máquinas de discos», «Insomnio» y «Cómo reparar relojes».

LAS COMIDAS LITERARIAS DEL DORCHESTER

«Folybra» es un suplemento mensual editado por la popular librería, junto con la revista *Libros y Libreros*, de gran prestigio por su crítica y con información exhaustiva sobre los últimos temas aparecidos y de títulos de futura aparición en el mercado.

El suplemento de Foyles está destinado exclusivamente a las noticias —aunque no necesariamente relacionadas con la firma— y a recoger discursos e informaciones producidas durante la «Comida Literaria de Foyles», que todos los meses organiza la librería desde hace sesenta años, en honor de algún ilustre personaje del mundo artístico, político o literario. Al mismo acuden por el precio de 600 pesetas el cubierto (Hotel Dorchester, cinco estrellas) nombres populares de los medios citados.

DE GAULLE, MADARIAGA Y FREUD

Recientemente ocuparon la silla de honor el profesor Christian Bernard, la actriz Lili Palmer y el actor David Niven. En el mes de noviembre, la comida será organizada —por segunda vez— en honor del ex primer ministro británico, Harold Wilson (¿presentará entonces sus memorias?).

Bernard Shaw, De Gaulle, Madame Mistinghett, Madariaga, Chico Marx, Arnold Toynbee, Christian Dior, Epstein, Freud, Edward Heath, Roger Moore, Antonia Fraser y Harold Macmillan, son algunos de los mil nombres que aparecen en la lista de oradores que motivaron estas comidas literarias a lo largo de la historia.

SETENTA AÑOS

Y fue William Foyle en 1904, quien a sus diecinueve años comenzó a crear la historia de esta librería que hoy ya es una institución de la vida londinense.

William inició el negocio en su domicilio de Fairbank Street, con su hermano Gilbert. Insertaron un anuncio en la prensa para vender los libros viejos que no querían, y fueron tantas las solicitudes, que pensaron cómo el comercio de libros podía ser un gran negocio.

EL BENEFICIO DE VENDER USADO

Durante los primeros meses se dedicaron a la compra y venta de libros usados. Un año más tarde se establecieron en un pequeño local de Charing Cross Road, instalándose definitivamente en 1906 en su actual emplazamiento, a unas yardas de donde tenían su «chamizo» anterior. El principal éxito de Foyles ha estado basado en su reputación por suministrar libros de cualquier tipo, lengua o procedencia.

Uno de los más veteranos encargados de la librería comentó a OZONO, con un deje de satisfacción personal, que además de los habituales clientes de Foyles, destacando entre ellos por su número, los estudiantes y profesionales especializados, la firma cuenta entre sus visitantes célebres a los reyes de Suecia y Tonga, la reina de Tailandia, Eamon de Valera, David Ben-Gurion, John Masfield y Noel Coward, entre otros muchos.

Foyles siempre ha tenido un departamento de libros antiguos que contiene importantes obras históricas y volúmenes preciados por los principales coleccionistas del mundo. Recientemente, esta «biblioteca sagrada» ha sido trasladada a la casa de la familia Foyle, una finca del siglo XII situada en la provincia de Essex, al este de Londres, aunque continúa abierta al público.

ORGANIZADA ATMOSFERA INFORMAL

Al expresar —deliberadamente— la opinión de que por su aspecto (con los libros amontonados sin orden aparente en el suelo y un barullo general en casi todos los departamentos) el negocio parece un desastre y que no parecía existir la menor organización en ninguna de las cinco plantas de la librería, la réplica de los empleados fue fulminante: No existe tal desorganización.

Todos los dependientes pueden encontrar en el transcurso de segundos los libros o la información que se les solicita de su departamento. «Lo que ocurre es que, desde toda la vida, Foyles ha querido, por tradición, mantener su aspecto de casa con atmósfera informal.»

Por otra parte, Foyles organiza conferencias literarias desde hace treinta y dos años, habiendo asistido a sus 250 sesiones oradores como Anthony Hopkins, Roy Plomley, Wilfred Pickles y Chris Bonington.

Christina Foyle, hija de William, es la actual responsable del negocio y fue la creadora de las anteriormente citadas comidas literarias. Su esposo, Ronald Batty, actúa como director de la firma.

Una de las más frecuentes expresiones de la familia Foyles es el recuerdo de que gran número de sus empleados han prestado toda su vida profesional a la librería.

Otros, la mayor parte de los empleados en las distintas secciones, son jóvenes intelectuales especializados en los temas que abordan: Idiomas, política de Gran Bretaña, Europa, Asia, Oriente Medio, USA y los países comunistas, publicidad, arte, biografías, medicina, etc., así como en los departamentos dedicados a libros sobre naciones extranjeras escritos en su lengua nativa, donde en más de una ocasión los estudiantes españoles, franceses, italianos, persas o alemanes pueden encontrar un interesante puesto de trabajo.

Antxon SARASQUETA

ediciones SIGUEME

García Tejado, 3
Teléfono 21 82 03
Apartado 332
Salamanca (España)

SPINOZA: **TRATADO TEOLOGICO-POLITICO.** Libro considerado hasta ahora como maldito, de vida clandestina, expoliado en sus ideas, radical en sus planteamientos, actual por sus respuestas. 365 pesetas.

GEVAERT: **EL PROBLEMA DEL HOMBRE.** Introducción a la antropología filosófica, que desarrolla aspectos descuidados por las antropologías tradicionales. 425 pesetas.

VARIOS: **ANTROPOLOGIAS DEL SIGLO XX.** Búsqueda de una antropología integradora y abierta donde no hay lugar para viejos reduccionismos. 325 pesetas.

DIETRICH: **PEDAGOGIA SOCIALISTA. ORIGEN, TEORIAS Y DESARROLLO DE LA CONCEPCION MARXIANA DE LA EDUCACION.** 380 pesetas.

DURKHEIM: **EDUCACION COMO SOCIALIZACION.** 275 pesetas.

GARAUDY y otros: **LOS MARXISTAS Y LA CAUSA DE JESUS.** 145 pjesetas.

ERNESTO CARDENAL: **LA SANTIDAD DE LA REVOLUCION.** 120 oesetas.

ARBELOA: **CANTOS DE FIESTA Y LUCHA.** 140 pesetas.

GARCIA-SALVE: **Y ROBARAS EL FUEGO.** Escrito en el año 1973, sale ahora este libro dispuesto a galopar, a caminar de pie, a la intemperie, contra tópicos, triunfalismos y mugidos. 130 pesetas.

RICHARD-TORRES: **CRISTIANOS POR EL SOCIALISMO. HISTORIA Y DOCUMENTACION.** 230 pesetas.

VARIOS: **DICCIONARIO DE FILOSOFIA CONTEMPORANEA.** Primera obra colectiva de la última filosofía española. 800 pesetas.

SPIJKER: **HOMOTROPIA. INCLINACION HACIA EL MISMO SEXO.** 120 pesetas.

LUCARINI: **INFORME SOBRE LA DROGA.** 275 pesetas.

VALSECCHI: **NUEVOS CAMINOS DE LA ETICA SEXUAL.** Segunda edición. 165 pesetas.

COSTA-GAVRAS: **ESTADO DE SITIO.** 200 pesetas.

ZIMMER: **CINE Y POLITICA.** 330 pesetas.

ISRAEL:

Entre el sionismo y el Kibutz

El "DC-10" de la Swissair despegó de Zurich a las 16,00 horas, con más de dos horas de retraso, motivado por los meticulosos controles de seguridad.

Tres días antes había sido secuestrado un avión de la Air France y los controles se habían extremado en los vuelos a Israel. Aprovechamos el retraso para hablar con algunos de los 56 españoles que trabajan en el aeropuerto de Zurich. A nosotros nos interesaba su situación laboral y a ellos les preocupaba la situación sociopolítica de España.

Nos habíamos hecho a la idea de que en Tel Aviv se repetirían y multiplicarían los registros. Pero no fue así. Todo se redujo a la rutinaria comprobación de pasaporte, mientras la señorita policía, de minifalda color café, se disculpaba de no sellarnos el pasaporte, detalle que nos impediría una posterior entrada a los países árabes. Aceptamos y agradecimos el gesto.

La temperatura, mediterránea, de Tel Aviv, a las 21,00 horas, era de 29 grados. En la depresión del Mar Muerto soportamos temperaturas de 45 grados.

Israel, independiente desde el 14 de mayo de 1948, con poco más de 20.000 kilómetros cuadrados, y con una población de tres millones y medio de habitantes, es un país apasionante, cargado de historia y de misterio.

Jerusalén justifica el viaje a Israel. Cuatro mil años de historia viven en sus calles, en sus construcciones, en sus ruinas. Es por excelencia la ciudad Santa para judíos, cristianos y musulmanes.

El Templo, con sus 14 hectáreas de superficie, en otros tiempos magnífico en sus construcciones y en la actualidad "Explanada Sagrada" y punto de referencia geográfico y espiritual de las tres religiones. La propiedad espiritual de la "Explanada" pertenece a los musulmanes que tienen ubicadas en ella dos suntuosas mezquitas del siglo VII. La de Omar, maravilla octogonal del más puro estilo oriental, y la de El Aksa, con capacidad para 5.000 personas, donde sufrió un atentado mortal el abuelo del Rey Hussein de Jordania.

El muro occidental del Templo, o Muro de los Lamentos, es el único vestigio de la muralla que Herodes construyó en el año 20 de nuestra Era. Los judíos lo veneran como reliquia de su Tabernáculo Sagrado. Por eso acuden, fervorosos, a recitar la Torac o a depositar en las hendiduras de las piedras herodianas sus peticiones a Dios, transcritas en pequeños papelitos.

Una valla divide e incomunica el espacio de las mujeres del de los hombres. El varón debe entrar con la cabeza cubierta, y los rabinos, celosos de la tradición, vigilan la entrada y facilitan solideos de papel negro para cumplir el rito.

El murmullo de las oraciones, a veces ritualizadas en pequeños grupos, y el movimiento de los orantes, siempre de pie, el compás de sus rezos es un espectáculo fascinante.

Jerusalén, con sus 300.000 habitantes, es una muestra de la variedad de culturas —formas de vivir, de pensar y hasta de hablar— del país. Judíos (225.000), árabes (75.000), sefarditas, askenazis, dan a la ciudad —y al país— un aspecto de irreversible cosmopolitismo.

La judaización es uno de los objetivos principales de la política gubernamental. Se limita a los árabes el acceso a la Universidad y se les excluye de las carreras técnicas por "cuestiones de seguridad". Sin embargo, los árabes prestan un buen servicio al estado israelí, tan necesitado de mano de obra. Los árabes israelíes son los vencidos; enemigos a los que hay que someter y si es posible eliminar. (Sin embargo, los judíos y los árabes están llamados, trágicamente, a convivir.)

La resistencia árabe a la política sionista del gobierno se está manifestando en una serie de huelgas como la que coincidió con nuestra estancia en el país. Durante tres días los árabes hicieron huelga general como protesta al incremento del 8 por 100 de los impuestos. "No queremos que Israel compre con nuestro dinero armas para destruirnos a los árabes." "Preferimos la paz y la convivencia entre todos" se leía en las "pintadas" de la zona árabe.

Israel vive en pie de guerra. No sólo se vigilan las fronteras con Jordania, Siria y Líbano, sino que la vigilancia, militar, se extiende a las zonas árabes del interior. En la actualidad cualquier sublevación árabe del interior es impensable. Todo está perfectamente controlado.

Con frecuencia se producen atentados, a pesar de los continuos registros que los soldados realizan a la entrada de cualquier cine, teatro, restaurante o mezquita.

El ejército es el responsable de la seguridad del país. A los dieciocho años todo israelí, hombre o mujer, se incorpora al ejército. Tres años los hombres. Dos las mujeres. Cinco en aviación. Siete en la Marina. Después, anualmente, y hasta los cuarenta y cinco años, todos los hombres deben cumplir mes y medio de servicio militar.

La unidad del pueblo judío se basa en su apasionado sionismo (construcción del Estado de Israel) y en el complejo de perseguidos (complejo de masada, lo denominan los sicólogos).

La multiplicidad de procedencias (nacidos en Israel), sefarditas (latinoamericanos, españoles, marroquíes, yemenitas) y askenazis (europeos y norteamericanos), produce una amalgama de culturas que ponen en peligro la unidad futura del estado de Israel.

"Cuando Israel haya consolidado sus fronteras y haya conseguido una paz estable tendremos que entablar la otra batalla, no menos difícil, de reconstruir la unidad interior", nos afirmó un profesor de la Universidad Hebrea de Jerusalén.

El país, política y económicamente, funciona bien, a pesar de sus profundas contradiciones. Desea la paz y promueve la guerra. Constitucionalmente se declara socialista y es capitalista. Se proclama la libertad y se amordaza a los

árabes. Se confiesa estado laico y se privilegia al judaísmo. Ha nacido ayer y posee la misma complicada burocracia de los viejos países occidentales.

EL MILAGRO ISRAELI

Esperábamos encontrar un país empobrecido y semidestruido por las últimas guerras. (Cuatro desde su independencia en 1948.) Y no es así.

La tierra está racionalmente aprovechada. Muchas hectáreas de cultivo han sido ganadas al desierto de Judea. (El procedimiento consiste en quitar una capa de arena de 40 centímetros, poner una capa plástica impermeabilizadora y reponer tierra de primera calidad.)

Las explotaciones agrícolas y ganaderas, todas cooperativizadas, se realizan conforme a planos nacionales, estudiados entre los representantes de las explotaciones y el gobierno.

Sus cítricos han planteado un duro reto y una seria competencia a los españoles.

El aprovechamiento del agua (del Jordán, su único río, y de la escasa lluvia) ha sido uno de los logros más espectaculares de la ingeniería judía.

Actualmente el agua de todo el país está ávaramente aprovechada, intercomunicada y racionalmente distribuida.

El aprovechamiento de la energía solar para usos domésticos es otro de sus logros más destacados. La casi totalidad de las viviendas disfrutan de agua caliente por este procedimiento. (Dos placas —de 120 por 60 centímetros— y una bombona —de 100 litros de capacidad— debidamente colocados en las terrazas y tejados de las viviendas.) Con la misma facilidad y economía con que se puede adquirir un frigorífico se puede conseguir los aparatos que convertirán la energía solar en calefacción doméstica. "Con este procedimiento tenemos agua caliente hasta en invierno y prácticamente sin más gastos", comentaban los usuarios.

La construcción de viviendas, en general viviendas unifamiliares o en bloques de cuatro o seis alturas, es muy intensa. Las características arquitectónicas son: sobriedad, habitabilidad, sentido del entorno histórico y ecológico, y estrategia. Se construyen en las colinas (para evitar encerronas del enemigo en caso de guerra) y en las zonas árabes, como pacífica invasión judía.

Israel tiene los dos elementos básicos para promover un fuerte desarrollo: técnica y capital, que les llega abundante de todo el Occidente, especialmente de Estados Unidos.

"Es cierto que sin Estados Unidos, Israel no sería lo que es, aunque no es menos cierto que somos los judíos los que estamos reconstruyendo, con esfuerzo y con inteligencia, nuestra nación", nos confesaba un grupo de estudiantes judíos de la Universidad Hebrea de Jerusalén.

"En Israel los judíos son los ricos y los árabes los pobres. Los árabes israelíes somos ciudadanos de segunda categoría, tanto en las posibilidades culturales y sociopolíticas como económicas. La propia organización del país, copia fiel de los modelos occidentales, no encaja con nuestra idiosincrasia oriental. Nuestra marginación es total." Nos declaró un grupo de estudiantes árabes de la Universidad Católica de Belén.

VISITA AL KIBUTZ "KFAR GILADI"

Visitar un kibutz era uno de los objetivos de nuestro viaje. Elegimos el Kfar Giladi, muy cerca de la frontera con el Líbano. Es un kibutz joven, tan sólo tiene siete años. Los primenos se iniciaron en 1959. Y en la actualidad existen 250.

Los kibutz dependen de los partidos políticos o de las sectas rabínicas. La filosofía del partido es la que regula la vida del kibutz.

"El kibutz es una comuna que pretende eliminar la explotación del hombre por el hombre", nos definió el médico del Kfar Giladi.

El régimen interior es comunista y hacia el exterior capitalista. Algo parecido al funcionamiento de las órdenes y congregaciones religiosas de occidente.

Dentro del kibutz no funciona el dinero. Nadie cobra sueldo y los servicios —comedor, guardería, colegios, vivienda— son gratuitos.

La opción por el kibutz es libre y comprometida, por eso sólo se permite tomarla después de cumplido el servicio militar. Sólo el 3 por 100 de la población judía es kibutzin.

La mística de los primeros kibutzines, "la conquista pacífica de la tierra", está evolucionando hacia la búsqueda de una alternativa social. La democracia es la misma esencia del kibutz. La Asamblea de todos los miembros —con voz y voto— es el órgano que sanciona las cuestiones fundamentales. Un comité, elegido democráticamente, por un año, es el encargado de decidir sobre los problemas, secundarios, que se plantean habitualmente. Un secretario, igualmente elegido democráticamente, por dos años, es el responsable y cabeza visible del kibutz.

Los kibutz son la mayor organización de base del país. Cerca del 30 por 100 de los puestos políticos, a nivel nacional, están ocupados por kibutzines.

El Gobierno, a la hora de planificar la producción agrícola y ganadera del país, convoca a los representantes de los kibutz.

La vida del kibutz es la vida de un pueblo —suelen vivir entre 500 y 2.000 personas organizadas. Cada uno ha podido elegir su trabajo, el que más le va, el que más le realiza, dentro de los que dispone el kibutz. El Kfar Giladi contaba con: un hotel, una cantera y planta de hormigón, agricultura y ganadería, además de los servicios colectivos de guarderías, colegios de primera enseñanza, taller mecánico, lavandería y comedor. Los trabajos, necesarios para la colectividad, donde no hay personal vocacionado se realizan por riguroso turno entre todos los miembros.

Nadie trabaja más de ocho horas, generalmente en turnos de mañana. Es preceptivo que haya tiempo para dedicarlo a los hijos, a la lectura, a la diversión. Para los gastos extras —cine, teatro, diversiones, libros, discos— el kibutz facilita a cada miembro una cantidad de dinero, suficiente, que puede utilizar a su capricho.

Las viviendas son, generalmente, unifamiliares. Sencillas, cómodas, entre árboles y flores.

Los niños son atendidos en las guarderías por gente especializada. La guardería es su casa. En ella viven; en ella son cuidados; en ella aprenden. Los padres los recogen en sus tiempos libres.

A los trece años el adolescente, de común acuerdo con sus padres, puede optar por irse a vivir a la casa familiar.

No existe, para los ancianos, edad de jubilación. Cada uno, según ve disminuir sus facultades va reduciendo las horas y el tipo de trabajo. No es, por supuesto, planteamiento económico, sino sicológico.

Texto y fotos:
Julián DEL OLMO

dossier mao

Mao Tse-tung y la dialéctica materialista

"El marxismo-leninismo no contiene bellezas ni valores msticos; es simplemente útil."
Mao Tse-tung (1947)

"En vida de los grandes revolucionarios, las clases opresoras les someten a constantes persecuciones, acogen sus doctrinas con la rabia más salvaje, con el odio más furioso, con la campaña más desenfrenada de mentiras y calumnias. Después de su muerte, se intenta convertirlos en iconos inofensivos, canonizarlos, por decirlo así, rodear sus nombres de una ceirta aureola de gloria para "consolar" y engañar a las clases oprimidas, castrando el contenido de su doctrina revolucionaria, mellando el filo revolucionario de ésta, envileciéndola. En semejante "arreglo" del marxismo se dan la la mano actualmente la burguesía y los oportunistas dentro del movimiento obrero. Olvidan, relegan a un segundo plano, tergiversan el aspecto revolucionario de esta doctrina. Hacen pasar a primer plano lo que es o parece ser aceptable para la burguesía."

A la muerte de un personaje histórico de tan descomunal envergadura como Mao Tse-tung se suceden toda suerte de hagiografías modélicas, se ufanan en un prestigio carismático desde una óptica cartesiana y occidentalista y, ahondando en los trazos personales, se busca la significación histórica de un proceso en el que esta biografía, se admita o no, debe insertarse. Pero no resulta arriesgado señalar que, por lo general, este recordatorio espontáneo tiende a jugar el mismo papel que Lenin señalara al principio de **El Estado y la revolución** a propósito de las manipulaciones oportunistas de la doctrina de Marx: la iconicidad, la canonización de un líder histórico, cuya relevancia estos biógrafos diletantes no pueden ignorar, obligados por la presión de hechos históricos indiscutibles. Escribo estas líneas diez días después de la muerte de Mao Tse-tung y resulta bastante notoria la comprobación de este hecho.

Esta malversación tiene una razón de ser (política, en primer lugar) y cubre diversas variantes, desde la glorificación superficial a la mera deificación por la cultura del poster, desde la tergiversación a la propaganda envilecedora, desde la variante oportunista al simple y total desconocimiento de su significación histórica. Todo lo cual conecta con suma facilidad con los dos polos en los que aparece reflejarse la figura de Mao y la situación política en la República Popular China: la propaganda imperialista (y aquí se incluiría por un igual las etiquetas fomentadas por la Unión Soviética y los Estados Unidos) y/o abusiva y mecanicista interpretación occidental sujeta a moldes en absoluto aplicables a la figura de Mao y la construcción del socialismo en China. La demonología —**"el peligro amarillo", "el lavado de cerebro de millones de personas", "el zarismo despótico"**, etc, etc.— frente o junto al empirismo y la desinterpretación (como la frase lapidaria de un supuesto "marxista", como Stuart Schram refiriéndose a **"la relativa mediocridad de Mao Tse-tung como filósofo"** (1), a partir de las tradicionales categorías del saber burgués como el pragmatismo y el empirismo, o, a niveles más generales, los "análisis" que sobre Mao y el maoísmo efectúan los teóricos de la socialdemocracia por un lado y ciertas organizaciones autotildadas de "maoístas" por otro).

"DEJAD A LA GENTE HABLAR. EL CIELO NO CAERA POR ELLO"

El argumento más ampliamente utilizado por el liberalismo occidental suele ser el de reafirmarse en un **"culto a la personalidad"** por parte de las masas chinas, tan devocional como obligado. Tomando como referente más inmediato el estalinismo —movimiento que el saber burgués adultera a su antojo con el beneplácito de ciertas corrientes oportunistas— se reconoce en China un "culto deificado" hacia Mao Tse-tung, defendido en un primer momento por el hecho que **"Mao diera de comer a novecientos millones de chinos"** (acto de buena voluntad por parte del liberalismo que, realmente, les deshonra), pero que pronto adquiere los trazos de un culto demoníaco y represivo, consecuencia de constantes lavados de cerebro a través de la obligada" lectura de las obras de Mao y la marcada profusión de bustos, imágenes y representaciones sobre el líder carismático.

La falacidad de tamaño argumento es evidente. Frente a la "devoción" de un pueblo por un dirigente que consiguiera formular dialécticamente las reales exigencias y aspiraciones de las masas populares —y no precisamente cual héroe divinizado "a la occidental", pues está claro que Mao se inserta en todo el proceso de lucha del pueblo chino guiado por el Partido Comunista—, se persigue el ego-

<—— Dibujo de Nicolás Gless

centrismo y la relatividad de todas las actitudes. Frente a lo que representa la toma del poder del dominio de la filosofía, del materialismo dialéctico, por parte de las masas, se procede en Occidente a la glorificación maníaca de falsos dioses e imágenes fetichizadas. En estas condiciones, tan lógico resulta que se silencie ese culto antropomórfico absolutamente embrutecedor como que insidiosamente se propague la tesis del "culto a la personalidad" referido a China. Como diría Paul Nizan (2), **"El pensamiento burgués y la filosofía burguesa, inquietos ante los problemas concretos, están condenados a evitarlos afirmando al propio tiempo que son capaces de resolverlos".**

Ese "cambio de mente", que la burguesía achaca al pueblo chino, no es otra cosa que su liberalización, la impregnación de un método teórico y un conocimiento dialéctico en todos los ámbitos de la vida social. De ahí que **"la politización de las masas chinas se haya realizado a través de la práctica de una lucha muy compleja y a menudo muy áspera y que el estudio de las obras de Mao Tse-tung haya sido concebido como una guía destinada a esclarecer los problemas específicos concretos que se planteaban en el curso de esta lucha"** (3). Una lucha por la democracia real de las masas, por la dictadura del proletariado sobre la burguesía y por la revolución socialista.

Proceso que no puede entenderse globalmente si no se inserta en la historia nacional del pueblo chino en la lucha por su liberación. Un pueblo que desde la "Guerra del Opio" de 1840 lucha encarnizadamente contra el feudalismo y el imperialismo, un pueblo empeñado en una revolución prolongada desde 1921, año de la fundación del Partido Comunista chino por el profesor Tchen-Tu Siu y el joven Mao, brillante partícipe de las luchas antifeudales, capitaneadas por la Liga Revolucionaria del doctor Sun Yat-sen, es un pueblo que no se mentaliza de la noche a la mañana. Ni lo hace por los designios de un solo hombre, siquiera este sea el principal artífice teórico, político y militar de una revolución que, contrariamente a lo suscrito por Marx y Engels, era esencialmente campesina, y de una estrategia hoy todavía modélica para los países periféricos sometidos al dominio imperialista.

"Se les plantea a ustedes —indicaba Lenin en el Informe ante el II Congreso de la Unión Soviética de las organizaciones comunistas de los pueblos de Oriente, en 1919— **una tarea que, con anterioridad, no se les presenta a los comunistas de todo el mundo; apoyándose en la teoría y la práctica generales del comunismo, deben ustedes adaptarse a condiciones específicas que no existen en los países europeos: tienen que saber aplicar la teoría y la práctica a condiciones en las que el grueso de la población son campesinos, en las que la tarea no es luchar contra el capital, sino contra las supervivencias medievales. Deben ustedes encontrar formas específicas para esa alianza de los proletarios avanzados de todo el mundo con las masas trabajadoras y explotadas de Oriente, cuyas condiciones de vida son en muchos casos medievales."** Y esa fue, desde un principio, la tarea de Mao Tse-tung y del Partido Comunista de China: buscar y poner en práctica las condiciones específicas de un inmenso país con una economía semifeudal preponderante, con cientos de millones de campesinos que vivían yugulados por el sistema de dominación medieval y con un proletariado industrial concentrado, aunque débil. De

ahí la preparación de un frente unido antifeudal y antiimperialista con la burguesía del Kuomintang, preservando absolutamente la independencia del proletariado, que, con arreglo a su vanguardia política y militar, debía establecer en el seno de este frente una posición dirigente. Las tareas de Mao van en estos años concentradas en una doble dirección: frente unido contra el imperialismo japonés —de ahí su convicción de que el movmiiento revolucionario chino, dirigido por el Partido Comunista, abarcaría dos etapas: la revolución democrático-burguesa y la revolución socialista— y lucha constante en el seno del propio partido contra las ideas desviacionistas de derechas, capitulacionistas con respecto al Koumingtang, y el aventurerismo de izquierdas, el cual, ajeno a toda alianza con Chaing-Kai-Chek, se pronunciaría por el levantamiento armado en todo el país desatendiendo totalmente el mantenimiento de bases en zonas rurales (4).

Y será la debilidad del proletariado en un país como China, la que obligará a Mao, tras la traición del Koumintang, a buscar la base de apoyo revolucionaria en el campesinado (80 por 100 de la población del país) y en un Ejército con una táctica militar consecuente basada en la ocupación de zonas rurales (Larga Marcha, soviet de Kiangsi y zona liberada de Yenan), cercando las ciudades antes de conquistarlas. Lo que va de la cueva de Yenan en 1939 a la plaza de Tien An Men de Pekín en 1949 se basa en esa táctica militar y en el consiguiente planteamiento político —reflexionado en esa trascendental obra **"Sobre la práctica"**, escrita en 1937—, reunido en torno a la propaganda, la crítica y la autocrítica constantes. Propaganda, crítica, autocrítica y praxis que han sido durante todos estos años las bases necesarias para una transformación radical de la sociedad china, transformando las mentalidades e implantando las ideas revolucionarias asimiladas de un conocimiento profundo del marxismo-leninismo en toda la vida social.

"EL ARBOL PREFIERE LA CALMA, PERO EL VIENTO CONTINUA SOPLANDO"

La afirmación del "culto a la personalidad" de Mao por parte de la prensa burguesa aparece reforzada por una lectura perniciosa y/o excesivamente simplista de la Revolución Cultural Proletaria, iniciada por Mao en 1962 durante una histórica sesión del Comité Central del Partido Comunista chino y que encuentra su verdadera fisonomía a partir de 1966 (5). De entonces para acá las versiones desnaturalizadas y los ataques contra este movimiento de masas sin precedentes en la Historia no han cesado de multiplicarse.

Efectivamente, desde 1966 y con intervalos que cubren la Revolución Cultural, el movimiento contra Confucio y Lin Piao, la caída de Teng-Psiao-Ping, se viene hablando de una lucha por la sucesión de Mao (como si de una pugna entre camarillas para ocupar el trono se tratara), de una continuada salva de disturbios que condujeron al caos en la administración y en la economía planificada, de una lucha entre fracciones con la consiguiente represión militar de marcados tintes estalinistas. Y, de nuevo, topamos con la clásica propaganda burguesa, que no admite retos a su propio y parcializado saber, con el desconocimiento de los contornos reales de un movimiento leído desde la óptica occidental a partir de los aspectos más superficiales.

Creemos, por el contrario, que la Revolución Cultural es una etapa sin precedentes en la vía del desarrollo socialista y uno de los grandes movimientos que han contribuido a transformar nuestra época. Pero, sobre todo, creemos que la Revolución Cultural Proletaria es una **exigencia objetiva** de la edificación del socialismo, un gigantesco paso adelante para su consecución, sin la cual han de subsistir forzosamente concepciones erróneas, desigualdades, tanto políticas como económicas, dependientes de las prácticas ideológicas burguesas incrustadas en el seno de la sociedad socialista. Y es por ello por lo que consideramos esa etapa en China como un paso adelante y definitivo en la afirmación de la dictadura del proletariado y en el proceso de avance hacia el comunismo y por lo que se reconoce en Mao,

en tanto que artífice de la línea política revolucionaria que impulsara este movimiento de masas **("la línea es la cuerda principal de la red; cuando se tira de ella, las mallas se abren")**, a uno de los más grandes dirigentes y pensadores del socialismo.

Una lectura dialéctica de la Revolución Cultural Proletaria exige tener en cuenta una serie de factores internos y externos que la estimularon. En el orden de los factores externos es necesario partir de la lucha de clases a nivel internacional y las amenazas del imperialismo a escala planetaria (pese a sus sucesivas derrotas); lucha de clases que conducía y obligaba a la China Popular a tomar nuevas responsabilidades con respecto a la revolución mundial (Corea, Vietnam y, en general, todo el Sudeste asiático lo prueban).

Junto a ello, y en situación de dominancia, se situaría el conflicto chino-soviético. Es un hecho que, pese a las proclamas de Stalin, la ayuda soviética a China a lo largo de la lucha contra el imperialismo japonés y el contencioso con el Koumintang, sería sumamente cautelosa, interesada como estaba la URSS en una alianza táctica con los Estados Unidos con ocasión de la II Guerra Mundial. Pero es obvio que este cuidado respondía a otras implicaciones, la principal de ellas la de no caracterizar correctamente el proceso revolucionario seguido por Mao y la vanguardia dirigente en un inmenso país poblado mayoritariamente por campesinos. Con posterioridad a 1949 y tras unos primeros años de mimesis entre el modelo chino y el modelo soviético, Mao irá progresivamente elaborando su concepción leninista propia en la esfera económica y social de la República Popular China. Línea particular que, en lo esencial, pasaría por una industrialización gradual del país frente al proceso de acumulación industrial de la Unión Soviética, un trabajo político masivo entre la población campesina en lugar de sostener la colectivización forzada y el brutal desequilibrio que existiera en la URSS (impulso de una reforma agraria y creación de la comuna como unidad de base de la agricultura socialista), un constante proceso de debate, crítica y autocrítica sobre las decisiones administrativas en base a erradicar las constantes burocráticas que en períodos sucesivos iban infiltrándose en el aparato de Estado (campaña de crítica en las cooperativas de Yenan, consigna de las "Cien Flores") y un proceso de reeducación ideológica que sustituía al omnipresente papel represivo de una Policía política del tipo estalinista.

La muerte de Stalin —al que, pese a sus errores, amplia y veladamente criticados por el Partido Comunista chino, se seguía considerando como un legado del marxismo clásico— y la celebración del XX Congreso del PCUS prepararon el camino de la ruptura. El viaje de Krustchev a los EE. UU. en 1959 para impulsar la entente con Eisenhower y el imperialismo americano y la retirada de los técnicos soviéticos presentes en China en agosto de 1960, radicalizaron las contradicciones que el intercambio de documentos entre ambos partidos comunistas no consiguieron detener. Partiendo de la frase de Stalin **"es desde el interior como las fortalezas se levantan más fácilmente"**, las redacciones del "Reming Ribao" y del "Bandera Roja" publicaban, con ocasión del aniversario del nacimiento de Lenin, un artículo sin firma —obra probable del propio Mao Tse-tung— en el que afirmaba: **"Inexpugnable ante la intervención armada de catorce países, la rebelión de la guardia blanca, los ataques de millones de soldados de las hordas hitlerianas y los innumerables sabotajes y tentativas de subversión, el bloqueo y encercamiento de los imperialistas, esta fortaleza socialista ha sido levantada desde el interior por un puñado de renegados."**

En relación absolutamente conectada con estos hechos, aparecen los factores internos que posibilitan y dinamizan la Revolución Cultural Proletaria, factores que en su globalidad responden a un problema puesto en el conjunto del movimiento comunista mundial: la lucha de clases continúa en un país en período de transición al socialismo. La oposición de Liu Shao-chi a Mao Tse-tung, factor desencadenante de la Revolución Cultural, debe observarse desde esta óptica y siempre bajo el considerando de que no se trata de querellas internas ni conflictos doctrinales subjetivos, sino como expresión política real de unas contradicciones de clase, tanto en la esfera económica como social e ideológica. Contradicciones cuya resultante ha de determinar el avance del proceso revolucionario o su retroceso con el consiguiente peligro de restauración capitalista.

La ruptura de este equilibrio, momento en que la contradicción principal se sitúa en el conflicto entre la burguesía y el proletariado, conduce a una nueva revolución. Una neo-burguesía privilegiada por su posición en el interior del aparato de Estado y en el seno del Partido Comunista, propone una transformación de la economía durante la etapa de transición en base a un desarrollo de las fuerzas productivas. Se propone un impulso de la producción con la cooperación estrecha de la economía de Estado, la economía cooperativa, la economía individual de los pequeños campesinos y la multiplicación de empresas financieramente independientes (economía capitalista privada). Esta opción, defendida por Liu Shao-chi, presidente de la República, y Teng Psiao-ping, secretario general del Partido, entre otros (6) **("A fin de que pueda aumentar la producción** —afirmaba este último— **se debe recurrir a la explotación individual. Qué importa el que un gato sea negro o blanco si ataca a los ratones")**, fundamentaba de hecho una estrategia revisionista —cuyos precedentes podemos encontrarlos, desde ópticas diferentes, en las propuestas de Bujarin y Rykov—, según la cual no se podía pasar a la colectivización más que tras la introducción de un fuerte utillaje agrícola suministrado por los países capitalistas, lo que equivalía al trazado de una economía dependiente con estrecha participación de sectores privados al menos durante una primera etapa de transición.

Una respuesta a esta línea política por parte de Mao hubiera podido ser, como en el caso de Stalin, una respuesta represiva: mediante una serie de procedimientos administrativos bastaba con separar a estos dirigentes de cada una de sus funciones y concentrar todos los debates en el seno del Partido. Contrariamente a ello, la línea revolucionaria de Mao Tse-tung entablaría un combate frontal contra la línea revisionista en base a minar las bases sociales, políticas e ideológicas de su política. De ahí el calificativo de Revolución Cultural Proletaria y no de simple refriega de palacio. Como señala Gilbert Mury (7), **"revolución en tanto que una lucha por el poder del Estado se desarrolla entre dos clases, para la cual ha sido necesario arrancar ciertas posiciones dominantes a la nueva burguesía; revolución cultural en tanto que ha tenido lugar sobre el espacio del modo de vida, la filosofía y el pensamiento; revolución cultural proletaria, porque de una parte el enemigo se situaba entre una nueva burguesía y, de otra, los obreros y campesinos pobres constituían la base de clase en este conflicto".**

De ahí que esta Revolución se presente en dos frentes indisolublemente unidos: la lucha en el frente económica, político, y la lucha en la esfera ideológica. El debate en torno a las prioridades en cada uno de los sectores de la economía nacional conduce inevitablemente a un planteamiento político con el que se abordan las tareas de construcción del socialismo. El desarrollo de las fuerzas productivas —base del planteamiento de Liu Shao-chi y con posterioridad de Teng Psiao-ping— durante una larga etapa, en modo alguno puede determinar la transformación de las relaciones de producción en tanto que esa transformación está ligada a las relaciones de clase, a la intervención de la lucha de clases. Sólo a partir de ahí se puede comprender como la eliminación de la propiedad jurídica privada de los medios de producción, siendo una condición estrictamente necesaria para pasar de las relaciones sociales capitalistas a las relaciones sociales comunistas, no es suficiente para una apropiación social efectiva de los medios de producción. Como señala Bettelheim, **"la instauración de la dictadura del proletariado conduce a un desplazamiento del aspecto principal de la contradicción en favor del proletariado en el plano político y, parcialmente, en el plano ideológico, pero, en una primera fase, mientras el proletariado no domine en el seno de cada unidad de producción, ese desplazamiento no se cumple sino muy parcialmente en la propia base económica, es decir a nivel de las relaciones de producción (...). La lucha ideológica y política de clases que se persigue durante toda la transición descansa a la vez en esta base objetiva y en la reproducción, a través de los aparatos ideológicos y políticos, de relaciones sociales burguesas"** (8).

Por tanto, siendo la lucha ideológica una determinante de la vía por la que pueda evolucionar una formación social en transición al socialismo, es lógico que todos los elementos de la superestructura ideológica fueran "tocados" por la Revolución Cultural Proletaria (9). Hablando de la organización del Partido, Mao señalaba ya en 1928 que **"la dirección ideológica del proletariado es de una importancia capital".** Importancia de combate que hace que las masas asuman la crítica como arma ideológica. De ahí el florecimiento de "dazibaos" (periódicos murales) y de carteles criticando el funcionamiento de los mecanismos del Estado y las tareas de los cuadros a fin de hacer más estrecha la relación entre éstos y las masas; de ahí la crítica al economicismo y al empirismo, el proceso de lucha que constituye un reto general a la concepción burguesa de la vida, el proceso contra la vieja pedagogía —en este sentido el movimiento posterior de crítica a la doctrina aristocrática y esclavista de Confucio se inscribe en esta política general (10)— y las prácticas culturales tradicionales, ya que **"toda cultura, en tanto que forma ideológica, es el reflejo de la política y de la economía de una sociedad determinada, pero ella ejerce a su alrededor una influencia y una acción considerables sobre la política y la economía de esta sociedad"** (11).

La manera con que todo este amplio abanico de movilizaciones de masas se desenvolvió dependería en buena parte de la política seguida por el partido dirigente y de la línea revolucionaria de Mao Tse-tung. En este sentido, más que las intervenciones personales del propio Mao, su verdadera contribución en la Revolución Cultural aparece reflejada en la línea justa de su pensamiento político y filosófico que permitiría una apropiación creciente de la ideología proletaria por parte de las masas chinas. Y si bien ello no implica que la ideología burguesa desapareciera por completo —como se señala en un artículo del "Reming Ribao" aparecido en julio de 1972, **"la oposición y la lucha entre concepciones diferentes aparecen constantemente en el seno del Partido cual reflejo de las contradicciones de clase y de las contradicciones entre lo nuevo y lo viejo existentes en la sociedad";** Lin Piao (12) y Teng Psiao-ping lo prueban—, lo cierto es que la segunda revolución china superó una etapa importantísima en el desarrollo de la revolución socialista. La batalla filosófica, el debate teórico, la orientación política e ideológica de las grandes movilizaciones de masas se inscriben en el trabajo productivo que transforma a fondo el campesinado chino y asegura el arranque definitivo de la industria en la República Popular. Que todo ello produjera alteraciones y disturbios —base de la crítica burguesa occidental— no es más que el aspecto secundario de la contradicción. Pues no se trata de la acción espontaneísta de las masas frente a un partido comunista esclerotizado entre una derecha, un centro y una izquierda tal como pretendiera inocularnos la propaganda imperialista, sino una acción política apoyada por las orientaciones filosóficas de la línea revolucionaria de Mao Tse-tung. Y, como tal acción política de masas, una necesidad. **"Sin destruir no se puede construir. Destruir es criticar, es hacer la revolución. Para destruir es preciso razonar y razonar es construir."**

IV

"MEDIR LA LONGITUD ES NOMBRAR LA BREVEDAD"

La gran aportación de Mao Tse-tung en el terreno de las ideas estriba en su revalorización de la filosofía dialéctica. Lo que define su verdadera aportación es, ante todo, el sentido práctico y teórico de una realidad plural —**"el conocimiento comienza con la práctica; cuando se ha adquirido por la práctica de los conocimientos teóricos, se debe volver todavía a la práctica"**— en lucha constante contra todos los residuos ideológicos y filosóficos burgueses, llámense empirismo, oportunismo, dogmatismo o revisionismo. En estas circunstancias, es lógico que una crítica de la filosofía de Mao pase por las mismas características que ella deniega, situando el conocimiento por encima de la lucha de clases y el saber tradicional en un espacio neutro en el que no figuran prácticas de clase conflictivas.

La dialéctica reflejada por Mao es, en lo esencial, una filosofía de la contradicción, principio rector de la filosofía leninista. En 1937, Mao Tse-tung escribe dos de sus "trabajos filosóficos", que, a nuestro juicio, constituyen una verdadera y original contribución a la teoría del materialismo dialéctico: **Acerca de la práctica** (julio de 1937) y **Sobre la contradicción** (agosto), ambas dadas a conocer en forma de conferencia en el Instituto militar y político antijaponés de Yenán. Una profunda lectura de los materialistas de la antigüedad (13) y de ciertas corrientes heterodoxas del pensamiento chino (14), conjuntamente con las **Tesis de Feuerbach,** de Marx; del **Anti-Dhuring,** de Engels, y de **Sobre el problema de la Dialéctica, Resumen de la Ciencia de la Lógica de Hegel** y **Materialismo y empiriocriticismo,** de Lenin, lleva a Mao a elaborar una crítica concienzuda del empirismo vulgar y mecanicista del dogmatismo, así como una seria reflexión de la relación, siempre indisociable, entre el conocimiento y la práctica. Ambos trabajos llegan en una fecha de gran importancia estratégica: apenas dos años después de la Larga Marcha y en un momento de agudización de la nueva guerra chino-japonesa. Y si los dos textos teóricos de este momento (1938), **"Problemas estratégicos en la guerrilla contra los japoneses** y **La larga guerra,** van a ser una contribución extraordinaria para el impulso de la guerra popular y anticolonial y el avance de las fronteras en el territorio chino, los dos textos "filosóficos" se convertirán en el punto focal de la lucha teórica contra todo tipo de

(Continúa en la página 64.)

ENCUESTA MAO

1. ¿Qué lugar ocupa la figura de Mao Tse-tung en la historia?

2. ¿Puede hablarse de culto a la personalidad en China?

INES GALAN
Colectivo de Historiadores.

1. Si la figura de Lenin va unida a la de la primera revolución obrera triunfante en el mundo, la de Mao simboliza el desarrollo y la consolidación del socialismo frente al retorno paulatino hacia formas capitalistas operado en los países del Este europeo.

Si Mao sólo hubiera encabezado la revolución de 1949 no habría protagonizado un hecho insólito históricamente, pues había precedentes en la revolución rusa y en otros países europeos. Su gran significación histórica está en la Revolución Cultural mediante la que consiguió evitar la burocratización y la marcha atrás del socialismo en China, e inició la transformación masiva de las relaciones sociales entre los hombres, dando pasos gigantescos —desconocidos en la revolución rusa— hacia la eliminación de las clases sociales.

Pero hay un segundo aspecto: Si Lenin ha pasado a la historia como el símbolo de la ruptura del marxismo revolucionario con la Internacional Socialista y de la creación de la III Internacional, Mao es el protagonista, el símbolo, de la ruptura de una parte del movimiento comunista con el camino reformista tomado por Kruschev y otros partidos comunistas. Las consecuencias

históricas de esta ruptura aún no han podido ser apreciadas.

2. Mao siempre ha sostenido que un cierto «culto a la personalidad» podía ser necesario, en el sentido de que los pueblos en lucha producen y necesitan líderes que expresen y simbolicen, de forma concentrada, sus deseos. Mao comparaba los líderes a la microscópica partícula de polvo en torno a la cual el agua se aglutina en gotas, produciendo la lluvia. Sin embargo, Mao se ha opuesto siempre a fomentar la «fe ciega» en el partido comunista y los dirigentes, formulando la teoría de que el revolucionario debe atreverse a «nadar contra corriente», incluso dentro del partido, si considera que tiene la razón.

Mao estuvo en desacuerdo con el exceso de «culto» hacia su persona, fomentado por Lin Piao ya desde comienzos de la Revolución Cultural (1966), pero no quiso, por razones tácticas, hacerlo público entonces. Lin Piao fue el responsable del «Libro Rojo» y dijo cosas como que una frase de Mao valía por diez mil frases de una persona corriente, etc... A partir de la caída de Lin Piao y sus seguidores el libro rojo casi ha desaparecido en China, siendo sustituido por obras de todos los clásicos marxistas en general. El «culto a la personalidad» ha decrecido considerablemente desde entonces.

ENRIQUE GOMARIZ

Economista. Sociólogo.

1. Una parte importante de la historia mundial de nuestro siglo no podría escribirse sin mencionar al revolucionario chino. En el caso de los países asiáticos, simplemente no podría escribirse ninguna historia de sus pueblos sin hablar de Mao.

2. Más que tratar de negar la existencia de este problema, que sería inútil, lo constructivo es aclarar en qué medida se da, cuáles han sido y pueden ser sus consecuencias, reconocer si estamos ante una afección venial, pasajera, del sistema chino o ante una degeneración que es ya una necesidad del sistema. Ante todo, es importante no encarar la cuestión desde posiciones idealistas o ahistóricas, que nos conduzcan a una especie de caza de espíritus puros en vez de a enjuiciar los problemas que acompañan la transformación de un país que sale de un atraso y una miseria de siglos. Ya los revolucionarios rusos advirtieron con qué facilidad encontraban base de sustentación estas inclinaciones en el campesino ruso que apenas se había desprendido de la opresión político-ideológica del pope y el zar. Y no cabe duda de que en el campesinado chino —que aún recuerda muy bien cuando el arroz era una comida de ricos— esto podría darse incluso por mayores razones. La cuestión es saber si los dirigentes chinos —al igual que Stalin— se apoyan en este atraso ideológico y cultural y buscan *reproducirlo*, reproduciendo así el culto a la personalidad, una de las formas más tradicionales de dominación ideológica. De cualquier forma, habrá que ver que sucede cuando China concluya su transición desde una formación social basada en la producción agraria a otra basada en la producción industrial. Entonces sabremos realmente si este problema era hoy algo venial o no. Desafortunadamente, mentiría si dijera que no existen indicaciones claras que hacen nuestras previsiones más bien pesimistas. En todo caso, pienso que toda crítica que se haga a los dirigentes chinos sobre este asunto debe hacerse desde una posición de solidaridad con la revolución china.

JOSE ANTONIO ALONSO

Partido del Trabajo.

1. Mao Tse Tung ha sido, sin lugar a dudas, uno de los más grandes dirigentes del proletariado mundial y su nombre puede y debe ser inscrito en la historia de éste a la altura de Marx, Engels, Lenin y Stalin. Mao Tse Tung ha elevado el marxismo-leninismo a un nuevo nivel, aplicándolo creadoramente a la realización de la revolución proletaria en los países coloniales, semicoloniales y semifeudales y conduciendo al pueblo y al proletariado chino a la victoria. En el pensamiento del Presidente Mao el proletariado internacional y las masas oprimidas del mundo encuentran una fuente inagotable de enseñanzas en el combate a muerte contra el imperialismo y el socialimperialismo. En este sentido Mao Tse Tung ha sido un maestro inigualable que ha sabido aprovechar las contradicciones entre las potencias imperialistas haciendo progresar la revolución mundial. Con el Presidente Mao muere uno de los grandes dirigentes de la revolución mundial, pero deja un partido comunista chino poderoso capaz de superar esta pérdida y, armado con el marxismo leninismo, seguir dirigiendo al proletariado y al pueblo chino en la batalla por la construcción del socialismo.

2. Los marxistas - leninistas sabemos que la historia no la hace tal o cual «genio» individual; por el contrario, sólo las amplias masas que constituyen el conjunto del pueblo son capaces de —a través de la lucha capaces de —a través de la lucha de clases— escribir una por una las páginas de la historia. En este sentido resulta absurdo para nosotros los comunistas defender o practicar un culto a determinada personalidad, cual si fuese el «hacedor de la historia». El carácter de ciencia del marxismo leninismo se opone a tales prácticas y creencias semimíticas y cuasi religiosas. Ahora bien, el desarrollo de la lucha de clases genera grandes dirigentes cuya fidelidad absoluta a la clase obrera y cuya capacidad para interpretar fielmente los deseos y aspiraciones del proletariado y las masas populares conduciéndolas hasta la victoria en el socialismo, despierta el respeto y la admiración de todo un pueblo. Tal es el caso de Mao Tse Tung. El cariño del pueblo chino y de todo el proletariado mundial hacia Mao Tse Tung es, por tanto, el fruto legítimo de la admiración y respeto hacia esas cualidades y nunca una especie de culto o devoción ciega.

FERNANDO CLAUDIN

Historiador.

1. Las grandes revoluciones crean sus grandes hombres (más que los grandes hombres las grandes revoluciones) y la talla histórica de Mao es a la medida de esa fabulosa revolución china, iniciada en los pri-

meros años del siglo y aún no llegada a término.

Cuando se reflexiona en la significación histórica de Mao es casi inevitable evocar a Lenin. Nadie, como ambos, ha tenido una intervención *directa* tan decisiva, ideal y práctica, en impulsar las fuerzas revolucionarias de nuestro siglo. Mao, como Lenin, se apropia el marxismo de modo original, en función de la específica realidad nacional. Lo mismo que Lenin, Mao recurre al marxismo para algo no previsto en él: llevar hacia el socialismo la revolución nacional y popular en un país de aplastante predominio campesino. Que este objetivo haya sido malogrado en Rusia, y que el resultado sea todavía incierto en China, no anula la inmensa relevancia histórica y universal del intento. A la sociedad comunista no podrá llegarse —la cosa está ya bastante clara, me parece— más que a través de muchos avances y retrocesos como ésos, a costa de múltiples ensayos acertados o erróneos.

Con la problemática de la revolución cultural Mao se propuso, aprendiendo en la experiencia rusa, impedir que de la revolución china emerja también un nuevo sistema de antagonismos sociales, de clases dominantes y dominadas. Pero las visibles contradicciones entre la teoría y la práctica de la revolución cultural ponen de manifiesto las dificultades del intento. Desaparecido Mao, la lucha por el poder, en torno a las grandes opciones de política interior y exterior, va a radicalizarse y exacerbarse. En los últimos tiempos el misterio se había espesado sobre los términos concretos de esa lucha y no creo que nadie —posiblemente, ni los mismos dirigentes chinos— pueda prever su desarrollo. Lo único cierto es que sus resultados tendrán una importancia extremada para el acontecer mundial en los próximos años.

2. El culto a Mao y la tendencia a sacralizar su pensamiento es un hecho que difícilmente puede negarse. En lo esencial es un fenómeno similar al culto a Stalin y es uno de los aspectos de la realidad china que está en contradicción con el espíritu de la revolución cultural. Como lo están, también, que el pueblo carezca de información objetiva sobre las posiciones políticas e ideológicas que se enfrentan en las alturas; que tenga escasa posibilidad de intervenir en las grandes decisiones, etc. En realidad, los trabajadores chinos carecen aún de la libertad y de la democracia sin las cuales difícilmente puede tomar cuerpo la idea básica de la revolución cultural: que el pueblo —y no una máquina burocrática— sea el protagonista consciente de su hacer histórico. Los futuros progresos de la revolución china requerirán, sin duda, la liquidación del culto a Mao, la valoración crítica de sus ideas, y la democratización de la vida política y social.

PACO FERNANDEZ BUEY

Universidad Central de Barcelona. Miembro del PSUC.

1. Mao ha sido, no cabe duda, el más importante de los dirigentes leninistas de la tradición de la III Internacional. Y aunque pueda parecer paradójico, lo ha sido precisamente por su capacidad para pensar y resolver por cuenta propia los problemas específicos de la revolución en China, al margen o por encima de las dos tendencias principales salidas del leninismo: el estalinismo y el trotskismo. Entre las aportaciones de Mao Tse-tung al movimiento universal de liberación de las clases trabajadoras podrían destacarse tres aspectos:

1.º La teorización marxista de una revolución esencialmente campesina como la china. Pues con esa teorización y, sobre todo, con la práctica de la misma se ponían las bases de una estrategia que en lo sustancial seguramente sigue siendo válida para los países periféricos sometidos al imperialismo.

2.º La crítica del productivismo en la construcción del socialismo en la URSS. A Mao se debe uno de los primeros —y escasos— análisis marxistas (junto con los esbozos de Togliatti) que tocan el fondo de la cuestión de la llamada degradación burocrática del estado obrero en la URSS: el haber supeditado la «rojez», esto es, el papel de la política y de la democracia de masas, a la capacidad técnica de los «expertos».

3.º La propuesta de revolución cultural proletaria que en gran medida es la consecuencia del análisis anterior del proceso revolucionario ruso y, por tanto, una importante motivación autocrítica de la concepción leninista del socialismo como soviets + electrificación, en la que Mao acentúa el papel central de la subjetividad revolucionaria.

Dicho eso, hay que añadir, sin embargo, que hoy resulta difícil compartir el ingenuo optimismo del llamado «maoísmo occidental» cuando pretende ver en las realidades chinas actuales la superación de la división entre trabajo manual y trabajo intelectual o el pórtico a la sociedad comunista.

2. En un país de más de 600 millones de campesinos el culto a la personalidad era (y probablemente es todavía) inevitable. Sólo pueden escandalizarse de tal culto quienes olvidan hipócritamente el hecho de los cultos religiosos entre sectores mayoritarios del campesinado de los países europeos durante siglos. En este sentido, el «culto» a Mao, que ha sido un liberador real de las clases trabajadoras, parece positivo si se le compara con el culto a Cristo, a Mahoma o a Confucio existente todavía en otras partes, o incluso con el culto a personajes sin principios que propagan las cadenas de televisión occidentales.

De todas formas, lo mismo que en el caso del estalinismo en la URSS —y con todas las diferencias que haya que introducir—, la «cuestión del culto», que me parece secundaria, no debería convertirse en un velo para ocultar otras preguntas más a fondo. A saber: ¿cuál ha sido el papel de Mao Tse-tung en la evolución nacionalista y derechista de la política china después del último Congreso del Partido Comunista chino? o ¿cuál es la razón material de que también en este caso parezcan imponerse los «diplomáticos» sobre los «rojos»?

JOSE MARIA VIDAL VILLA

Profesor de «Estructura Económica» en la Universidad Central. Miembro de la Comisión Gestora de la Asociación de Amistad Catalano-china.

1. Mao Tse-tung forma parte de la generación china que se formó al calor de la revolución democrática de 1912 y que supo ver que el por-

venir del pueblo chino superaba los límites de la democracia burguesa y se insertaba en la lucha por su completa liberación y el inicio de la construcción del comunismo. Si bien fueron las masas obreras y campesinas las auténticas artífices de la revolución china, sería un nutrido grupo de dirigentes, encabezados por Mao y formados en la teoría marxista-leninista, quienes supieron unir las aspiraciones más globales del pueblo chino con la lucha cotidiana y supieron convertir la gran marea revolucionaria en un triunfo para la causa del pueblo, venciendo al Koumintang y al imperialismo e iniciando la construcción del comunismo en la República Popular China.

A Mao le corresponde el papel dirigente en este proceso, de especial trascendencia para la Humanidad, por cuanto representaba la puesta en marcha hacia el comunismo del país más poblado de la Tierra. En este sentido, Mao fue el artífice teórico —escritos filosóficos—, político —línea de masas, alianza obrero-campesina— y militar —guerra prolongada —del triunfo del pueblo chino. Asimismo es el inspirador de la gran Revolución Cultural Proletaria, movimiento clave en el proceso de avance hacia el comunismo, puesto que pone de manifiesto el mantenimiento de la lucha de clases en el período de transición y la necesidad ineludible de impedir la cristalización de la burocracia como nueva clase dominante, explotadora y separada de las masas.

2. Si por culto a la personalidad se entiende la presencia de las efigies y los escritos de Mao en fábricas, escuelas, facultades, ciudades, etcétera, es, evidentemente, cierto que en China existe culto a la personalidad hacia Mao Tse-tung. Ahora bien, este fenómeno es también la muestra del papel simbólico que el pueblo chino ha atribuido a Mao no en tanto que personaje separado de la lucha del pueblo, sino precisamente como el símbolo de esta propia lucha. A mi modo de ver, el «culto a la personalidad» de Mao no es otra cosa que el «culto a la personalidad» del pueblo chino. En este sentido, se identifica a Mao con el triunfo de la revolución, con la resistencia siempre vigilante ante las posibles agresiones extranjeras, con la capacidad para conjurar la cristalización de nuevas clases dominantes en China, con el aumento continuo e ininterrumpido del nivel de vida, en fin, con el proceso de avance sólido hacia el comunismo iniciado en China en 1949.

JOAN ANTON BENACH

Periodista.

1. Creo que, después de Lenin, Mao representa como ningún otro líder de este siglo la capacidad de interpretación de las necesidades objetivas del pueblo, que es tanto como decir, del potencial revolucionario de las masas. En este sentido, Mao quizá sea el líder que desde el poder —porque fuera de él, la pureza de los proyectismos sitúa el problema a otro nivel— ha conseguido aglutinar un sistema con la menor carga posible de superestructura ideológica. Desde una perspectiva planetaria, Mao ha representado además la ruptura de esa confrontación fatal entre los dos grandes bloques, rentabilizando al máximo las condiciones geográficas y demográficas de su país, introduciendo en el campo anti-imperialista un elemento de dinamismo que si bien no lleva implícito ninguna propuesta mimética, ofrece un interés primordial que se plantea en todas las regiones del globo. El maoísmo es el gran punto de referencia para la edificación autonómica del socialismo.

2. No he visitado China y carezco de una idea definitiva al respecto. Pero las propias «citaciones» y escritos de Mao y el peso que en ellos tiene la teoría y la práctica del autocriticismo, antes y después de 1960, sitúan esa cuestión en un terreno un tanto singular y que se resiste a las generalizaciones. Creo que aquí se impone distinguir la «devoción» del «culto». La devoción del pueblo por Mao ha sido evidente y espectacular, pero pienso que de existir un culto beligerante a la personalidad como lo entendemos desde nuestra óptica europea, hubiera sido impensable un fenómeno tan importante como la Revolución Cultural. Finalmente, está claro que el mismo concepto de «personalidad» que existe en todo el mundo asiático (podemos advertirlo, en cierto modo, en la figura de Ho-Chi-Minh) ofrece unas connotaciones rituales y reverencialistas que matizarían la cuestión de forma radicalmente distinta a como el tema ha podido plantearse, por ejemplo, en la URSS.

JOAN SENENT-JOSA

Biólogo. Miembro fundador de la Asociación de Amistad Catalano-China. Vinculado al PTE.

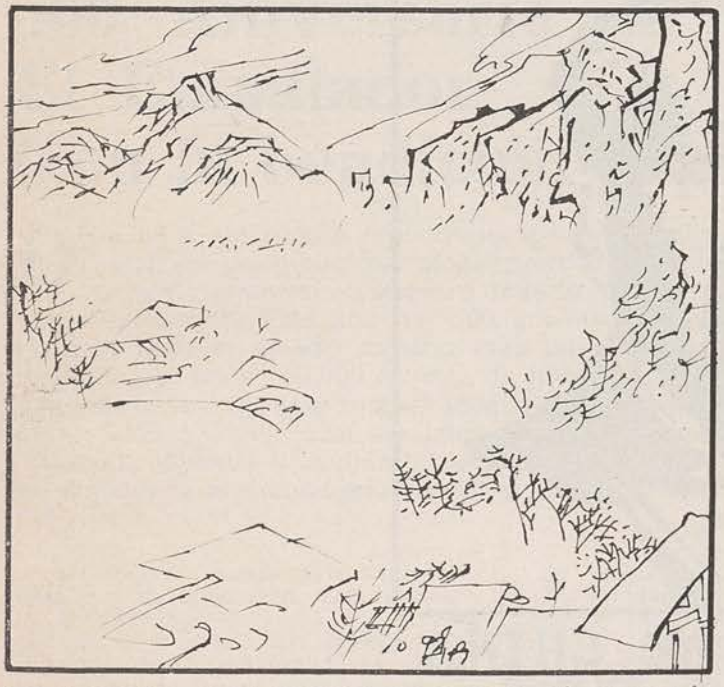
1. Con la revolución socialista en China, dirigida por Mao al frente del heroico partido comunista, se inició una tercera y gloriosa etapa en la era de las revoluciones proletarias. La Comuna de París de 1871, defendida por Marx, demostraría la necesidad y la posibilidad de la toma del poder por el proletariado mediante la violencia revolucionaria, la destrucción del aparato de Estado burgués y la instauración del nuevo Estado de dictadura del proletariado. La revolución de octubre de 1917, dirigida por Lenin, en lucha abierta contra todos los oportunismos, logró la primera gran victoria: la toma del poder por el proletariado y el inicio de la construcción del socialismo en un solo país. La Revolución china, dirigida por Mao, nos enseña que la sociedad socialista cubre una etapa histórica bastante larga, que tras la transformación socialista de los medios de producción siguen existiendo clases, contradicciones de clase y lucha de clases y, por tanto, posibilidad de restauración del capitalismo, como ha sucedido en la Unión Soviética.

2. Yo diría que en China ha existido efectivamente un culto a la personalidad, a pesar de la voluntad del propio Mao Tse-tung y del Partido Comunista de China. Me explicaré. Un occidental que desconozca la compleja problemática de los países del Tercer Mundo olvida con frecuencia el papel carismático que juegan los líderes históricos. China tiene tras de sí más de tres mil años de feudalismo, en los que la figura del emperador jugaría para las atemorizadas masas chinas un papel de deidad. Ahora bien, Mao ha combatido siempre el «culto a la personalidad» y prueba de ello fue la crítica que en 1966 hizo de la campaña de difusión masiva del Libro Rojo lanzada por Lin-Piao.

Cómo Mao desplazó a las montañas

ERASE UNA VEZ UN ANCIANO LLAMADO YUKONG QUE DECIDIÓ HACER DESAPARECER, CON LA AYUDA DE SUS HIJOS, DOS GRANDES MONTAÑAS, QUE ENTORPECIAN LOS ACCESOS A SU CASA, A GOLPES DE PICO.

OTRO ANCIANO SE ECHÓ A REIR Y DIJO: "NUNCA LLEGAREIS VOSOTROS SOLOS A HACER DESAPARECER ESAS DOS MONTAÑAS".



YUKONG LE RESPONDIÓ: "CUANDO YO MUERA, QUEDARÁN MIS HIJOS... ASÍ LAS GENERACIONES SE IRÁN SUCEDIENDO..."

"A CADA GOLPE DE PICO, DISMINUIRÁN UN POCO MÁS. ¿POR QUÉ NO IBAMOS A LLEGAR, PUES, A ALLANARLAS?"

EL CIELO SE CONMOVIÓ Y ENVIÓ A LA TIERRA A DOS GENIOS CELESTES QUE SE LLEVARON ESAS MONTAÑAS EN SUS ESPALDAS*

EL CIELO DE CHINA HA SIDO Y ES SU CLASE TRABAJADORA

EL YUKONG DE CHINA FUE MAO-TSE-TUNG.

* FABULA DE LA CHINA ANTIGUA

EL CUBRI

500 Aniversario de Drácula El Empalador (con la bendición papal)

DRACULA, personaje legendario y casi metafísico, consumidor insaciable de glóbulos rojos (preferentemente de damiselas vírgenes), inmortal y siempre muerto, ese Drácula ha existido, y sigue existiendo. Este año del 500 aniversario de su muerte, Drácula ha reportado al estado rumano más de quince millones de dólares, llevados por unos 150.000 turistas de todas partes del mundo, en especial japoneses. Durante todo el verano se estableció un "puente aéreo" entre Sofía y Tokio. Las máximas atracciones del viaje (denominado "Drácula, leyenda y realidad") eran la visita a las ruinas del castillo de Drácula y al monasterio de Snagov, donde está enterrado "el hijo del diablo".

Los rumanos insisten más en la realidad que en la leyenda. Para empezar, no les gusta que le llamen Drácula. Este nombre se lo dieron sus enemigos, los húngaros, que lo odiaban. El se llamaba Vlad Tepes y era un gran patriota, un gran político, que luchó denodadamente contra los turcos de Mohamed II; instaló la guerrilla, inventó la técnica de la tierra quemada y manipuló con astucia y audacia ejércitos que eran dos o tres veces superiores a los de sus enemigos. Ante tan histórico-científica explicación del guía, a nadie se le ocurre —más bien, no se atreve— preguntar: "¿Y chupaba la sangre de las mujeres"?, o "¿Se comía a los niños?".

Su nombre anagráfico era Vlad, pero a pulso se ganó el apellido de Tepes, que significa "empalador" —"teap", en rumano, es la sencilla e inocente **cuña** (en castellano), que Vlad utilizaba a discreción—: "Es cierto —dice el guía—, le gustaba empalar a la gente, pero eran costumbres de aquella época; Rumanía estaba en guerra y Vlad Tepes quería mantener a los nobles a raya."

Ya, ya... Documentos del siglo XV, recogidos en las crónicas de Saint Gall, revelan el aspecto psico-patológico de las actividades del futuro Drácula:

"Ordenaba que enterraran de pie a sus enemigos hasta el ombligo, y luego sus hombres disparaban sobre ellos. No se habían sufrido tales suplicios desde el cristianismo, y ni Herodes, ni Nerón, ni Diocleciano hubieran podido inventar tales suplicios. Empalaba a la gente, y cuando sus víctimas gesticulaban demasiado, les ataba las manos. A un gitano que había robado unas menudeces le hizo hervir en una gran caldera, y obligó a comerlo a los miembros de su familia, que habían venido a interceder en su favor. Con un cuchillo le abrió el vientre a una concubina a la que había preñado. En San Bartolomé hizo asesinar a treinta mil personas, y en Schylta, en 1462, veinte mil. Colgaba a hombres y mujeres por los cabellos, y decapitaba a sus enemigos, invitando a otros enemigos a comer las cabezas cortadas; los macabros comensales eran decapitados a su vez al final del ágape. Trescientos gitanos que se habían instalado en sus tierras tuvieron que devorarse entre ellos; las madres tenían que comer a sus hijos cocidos; luego abría los vientres de las madres y obligaba a sus maridos a comerles las entrañas, para empalar, finalmente, a éstos..."

Su padre había sido también un **Voivode** (señor de la guerra), y había defendido de este modo a la cristiandad contra los bárbaros turcos. Tras la muerte de su padre, continuó su misión, con la ayuda económica del papa y dos objetivos prioritarios: defender el territorio nacional y el cristianismo.

Cierto es que el primer punto primaba sobre el segundo, y cuando era necesario, Vlad se aliaba con los turcos para defender tal parte de sus tierras, y guerreaba por toda Europa contra los enemigos ocasionales. Se le vio en Transilvania, pillando y degollando a sus ene-

migos sajones; llegó hasta el ducado de Moscovia, y por Alemania alcanzó las puertas de Estrasburgo, sembrando siempre el terror y la desolación.

En una de sus correrías por Turquía fue hecho prisionero; permaneció allí largos años, encerrado en el castillo de Pest. Logró enamorar a la hija del rey turco y así consiguió la libertad. Al regresar a su país reemprendió la lucha nacionalista, pero fue asesinado por sus hombres, en 1476.

Su ausencia (lo habían dado por muerto) y su reaparición (resurrección) forjaron una leyenda, y Vlad se convierte en Drácula. El epíteto pudo emplearse de modo peyorativo —en su significación de "diablo"—, aunque procede de su padre, caballero de la Orden del Dragón **(drag);** nuestro hombre es el "pequeño Dragón" —Drácula—. Existe también otra hipótesis: en rumano, **drag** significa "demonio"; **draculet,** "diablillo"; **draci,** "poseso". Todos los elementos semánticos se unen para nombrar al personaje, porque además **drakul** se utilizaba en Rumanía para designar a los espíritus malignos que practicaban el vampirismo.

Un Drácula era un muerto-vivo que abandonaba la tumba por las noches para alimentarse con la fuerza vital de los hombres (sangre) con el fin de conservarse intacto a través de los siglos. Se había convertido en un muerto-vivo en castigo a su mala y criminal vida, y por el comercio que tuvo con el demonio. Ciertos elementos concretos alimentaban en aquel entonces la leyenda. Los muertos-vivos existían realmente: eran jóvenes que huían de los ejércitos (entonces el "servicio militar" era de 25 años), escondiéndose durante el día y saliendo por la noche en busca de alimentos —robando y asaltando a la gente—; era también época de epidemias, en que se enterraba a los apestados prematuramente: a menudo se oían ruidos en las tumbas; había incluso quien lograba salir de ellas...

En las ferias y mercados de Europa central los ciegos cantaban y contaban todas estas leyendas, aderezándolas al gusto de cada país. Así nació el mito del **nosferatu,** del que Murnau hizo una inolvidable película: es un niño que muere en el momento de nacer, con dos peculiaridades: es hijo de padres ilegítimos, y, a la vez, sus padres eran hijos de padres ilegítimos.

El **nosferatu** se dedica en sus horas nocturnas a chupar la sangre de los jóvenes, dejándoles estériles. Todavía hoy existe en Rumanía la supersticiosa costumbre de regar las sábanas nupciales con agua bendita, o de poner debajo de la cama carbones ardientes.

El mito del muerto que tiene voluntad de poder y ansias de inmortalidad, que regresa regularmente al mundo de los vivos para alimentarse con sangre humana existía ya en la antigua Grecia. Ambas cosas, inmortalidad y resurrección, fueron recogidas por el cristianismo. Ya antes se tenían noticias de la existencia de leyendas semejantes en Egipto, en Sumer, en Babilonia. En la India, el vampiro tenía buena prensa, era un ser simpático. El muerto volvía para hacer favores a su familia (en general, se había ido al otro mundo de forma prematura y dramática) y la familia le recompensaba con sangre.

En China el vampiro era femenino. Una mujer se hacía vampiresa cuando moría después de casada, pero sin haber conocido aún las delicias de la carne. Regresaba por las noches al mundo para provocar a su marido o a quien se le pusiera por delante. Lo hacía de forma poética. Normalmente dejaba caer por la chimenea un cabello. Al elegido le chupaba la sangre y la vida.

En Japón también actuaban las vampiresas. Después de la transmutación (por los mismos motivos), se convertían en gato o en zorro. Apostadas en las encrucijadas de los caminos, se volvían hembras cuando hallaban a un hombre deseable. Efectuaban luego el mismo rito.

En general, en todos los países y civilizaciones, el mito del vampiro va estrechamente unido a la sexualidad; se produce esa relación íntima eros-tanatos y los actos de entrega, penetración y aspiración y succión son más que simbólicos.

Todas estas leyendas entusiasmaron a los escritores románticos, especialmente a los ingleses. Londres iba a ser —según los rumores de mediados del siglo pasado— el campo de acción de todos los Dráculas. La capital inglesa era entonces el centro económico del universo. La sangre de sus habitantes era, pues, la más nutritiva. Lord Byron, Shelley y otros escritores se interesaron por el mito de Drácula y en 1897 Bram Stoker publica su novela DRACULA, que significaría la consagración definitiva del personaje, y su entrada en el mundo de las letras primero, y luego, del cine y de la canción.

Ramón CHAO

Arquitecturas posibles/ improbables

La configuración de la ciudad histórica se sustentaba, desde siempre, en unas bases condicionantes patentes que se traducían, por tanto, en formas físicas directamente.

Hoy las bases condicionantes no sólo son indirectas, sino que están sometidas a presiones tan varias que los resultados urbanos carecen lógicamente de claridad. Parece evidente que la denominada «civilización industrial» —al menos en ordenaciones económicas capitalistas— ha potenciado al máximo un urbanismo que aduciendo «autonomía» (autonomía que pretende ignorar sus ligazones administrativas y que adapta su conciencia de libertad al eje del sistema) está produciendo ambientes monótonos y vulgares únicamente.

La única solución —al margen de cambios generales— parece encontrarse en una investigación profunda de las necesidades sociales, y ya en el caso concreto de la arquitectura, en un análisis organizado que conduzca tanto a plantearse cuáles son las preguntas fundamentales como a la ordenación de una heurística que permita nuevas formulaciones llevaderas racionalmente a la práctica.

Si aceptamos —y parece muy convincente hacerlo— la idea de Xavier Sust de que hoy por hoy el poder ha perdido interés en la expresividad implícita en la arquitectura para dársela avariciosamente a los nuevos medios de comunicación, y que como consecuencia de ello dicha expresividad ha venido a ser refugio de grupos o individuos para los cuales las formas generales de comunicación son inalcanzables, creo se entenderá el interés que poseen los distintas muestras de investigación en conceptos arquitectónicos. Así, Miguel Navarro hacía énfasis (1) en una «expresividad general» implícita al concepto «ciudad» —expresividad general que venía a concretarse en forma mediata en cada uno de los distintos diseños de edificios presentados—, mientras que la muestra de Juan Navarro Baldeweg (2) —aun desde sus intenciones de propuestas «mínimas»— ponía este énfasis en la transformación expresiva del interior, del espacio posiblemente habitable.

Hay una cierta propuesta por mi parte de que el mundo exterior se puede ordenar, incluso por vía de azar, como una consecuencia de bivalencias y vasos comunicantes de dentro-afuera y de propuesta y respuesta por estímulos cuyo orden primero y cuyo origen no nos son de momento conocidos.

Un detalle común, volviendo a ambas muestras, digno de tener en cuenta es que uno y otro se planteaban su investigación sobre las denominadas «funciones utilitarias» de la arquitectura. No jugaban con una moda, sino con planteos estéticos básicos y de uso, de utilidad. Es decir, demostrada la ineficacia de la metodología seguida hasta ahora por una arquitectura meramente funcionalista (que se adapta únicamente a parámetros de uso que puedan ser incluidos operativamente en un mtéodo falso por insuficiente —no desarrollado completamente y posiblemente no desarrollable—) se hace necesaria una nueva metodología que acerque la arquitectura a la realidad. Y ello aceptando previamente que la realidad se mantiene en un claroscuro que nos obliga a ocuparnos en revelar esas partes sumidas aún en la oscuridad.

Este punto es particularmente claro en la obra de Navarro Baldeweg por cuanto investiga (al margen de los hechos en sí) la repercusión de los fenómenos físicos en el espectador. Así, en las obras en las que el determinante es la luz, el análisis nos lleva desde la mera existencia de la luz solar (y su evidencia) hasta la utilización de esa fuente de energía —caudal— pasando por la elaboración de distinciones profundas entre la luz y la sombra y la utilización de ellas como creadoras de espacio «entorno», creadoras de realidades distintas a las convencionales. Pasa así la práctica de la construcción de horarios solares, jardines de luz (de la visualización procesual de la luz) por su distinción en cuanto valor distinto por luz y sombra a la relevancia final de un fenómeno: las «imágenes retinales persistentes», en ellas realidad «objetiva» y realidad «subjetiva» en cuanto distintas y en relación de causa-efecto evidencian que el mero hecho de «estar» en un ambiente es ya vivificarlo subjetivamente y que, por tanto, un entorno cualquiera puede ser modificado causalmente haciendo que su realidad subjetiva se vea vivificada para cada circunstancia distinta. Se puede incluso «dibujar el interior», hacer distinto, sobre él mismo, el espacio previamente existente.

Es decir, Juan Navarro Baldeweg analiza incluso las repercusiones invisibles, aquellas cuya realidad permanece asentada en los márgenes de lo virtual. Realidades latentes, oscuras.

Su obra se resuelve, finalmente (tanto la luz como la gravedad, el tiempo, el sonido), en un análisis creativo por cuanto es Juan Navarro Baldeweg quien nos revela los fenómenos concediéndoles la energía necesaria para «hacerlos vivos».

Finalmente, y en otro orden de intenciones, creo que existe una diferencia esencial entre ambas muestras: mientras Miguel Navarro nos muestra una ciudad «ideal» —entiéndase «ideal» como la bivalencia de un producto terminado con belleza y que implica la concretización de todos los «tics» de concepto inherentes a una ciudad, ciudad que en este caso no deja de ser un gigantesco cementerio o al menos la representación en vivo de todo aquello—; Juan Navarro Baldeweg lo que hace es vivificar un espacio previamente existente. No imagina un espacio interno «ideal», sino que nos hace evidentes —la repetición a lo largo del comentario de «evidenciar», «hacer presente», «revelar» no es en modo alguno accidental— propuestas «no de ordenación, no de simple mejora de lo ya establecido, sino una forma de despertar a la verdadera vida que estamos viviendo dejándola funcionar como quiera» (3), en una serie multitudinaria de detalles de espacio, estos sí previamente ordenados por él. Forma y modo de despertar por los que se pasea vertebralmente el talante de un John Cage que creo, afortunadamente, muy cercano.

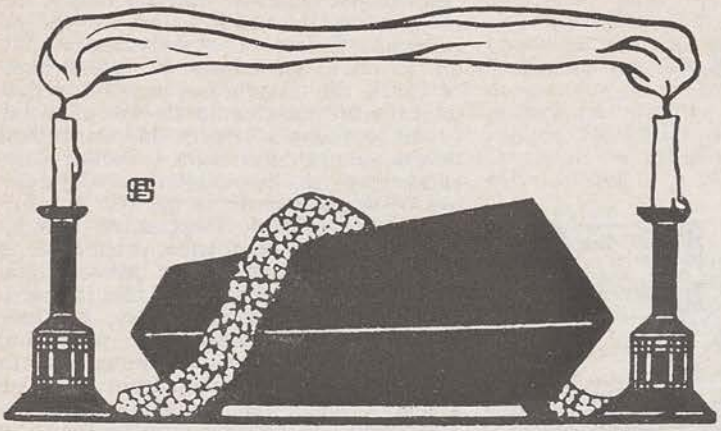
Mariano NAVARRO

---

(1) Exposición de Miguel Navarro. Galería Buades, 1975.

(2) Exposición de Juan Navarro Baldeweg. Galería Buades, 1976.

(3) Tomado muy libremente de una frase de John Cage.



La dulce muerte del profesor Tanaka

Uno imagina fácilmente ese momento, ¿idílico?, en que dos esposos que quizá durante largo tiempo intercambiaron tantas tiernas promesas, tantos "contigo hasta el final", deciden cogerse de las manos para, juntos, atravesar ese Rubicón que llámase Muerte. Madames Butterflys, kamikazes imperturbables y suicidas políticos nos han preparado adecuadamente para que ante la noticia de un matrimonio japonés, ya maduro, que decide poner fin a sus vidas ni siquiera se despierte la sorpresa. Aquí, sin ir tan lejos, sin añoranzas orientales, Romeos y Julietas y túmulos de mármol en Teruel nos han habituado a soñar como posible ese instante decisivo en que el amor cree cumplir su destino identificándose con su antítesis que es la Muerte.

Pero lo que desconcierta de la noticia de la romántica muerte del matrimonio Tanaka es cierto aire novedoso que le confiere un significado absolutamente distinto y que nos enfrenta de golpe, una vez más, ante el abrumador montaje de la sociedad del espectáculo.

El matrimonio Tanaka no elige la muerte dulce, socrática, que uno cree predecir al enterarse del hecho. El lector occidental tiende a poner un decorado: el señor Tanaka, honorable rector de un colegio privado, ha decidido, tras su jubilación, reincorporarse al Todo y ruega o insta a su adorable esposa para que le acompañe en tan sagrado momento. Uno puede oír aires puccinescos en la escena. Ella, con un moño plateado en el que luce sus mejores horquillas, ha preparado el té, ha encendido su último incienso y espera de rodillas el gesto hermoso y ni siquiera desgarrado que habrá de unirles para siempre. Con **arias** o sin ellas el viejo profesor y su esposa serían esa imagen placentera de lejano país que parece escapársenos, pero que uno puede llegar a desear.

Pero la noticia de la muerte del señor Tanaka tiene un decorado muy distinto. Japón ya no es ese inalcanzable país, cerrado a la influencia extranjera, que podía hacer soñar a ardorosos marinos americanos. Japón, el del milagro, es un país con altísimo nivel de concentración industrial: un aborto del capitalismo desarrollado que aúna bajo una cobertura ap rentemente tradicional todos los males y todos los terrores de las civilizaciones occidentales "desarrolladas". Por eso, si pensamos en los transistores, el video-cassette y las muñecas hinchables, la imagen del Japón que se nos impone es absolutamente diferente: una sociedad montada por y para el consumo, con una superpoblación que aterroriza y unos problemas de convivencia social que se parecen más a los de las grandes metrópolis de Occidente que a las de cualquier plácido decorado de lotos y bambú.

Japón, con sus fábricas, su clase obrera, sus miles y miles de productos fabricados al día, sus inmensas fortunas y su terrible miseria, es un poco la cara fea de Occidente, que se contempla en su milagro como quien contempla al hijo que uno sabe suyo, pero que no puede llegar a amar. Por eso, la muerte del señor Tanaka y su esposa no es una muerte romántica y con aires de opereta, sino algo que nos recuerda más al mundo del telefilm y la violencia de la sociedad de consumo.

El señor Tanaka y su esposa deciden matarse juntos —quizá en el gesto podamos percibir aún la huella de generaciones y generaciones de antepasados—, pero los pocos datos que nos llegan con la noticia hacen pensar más bien en la parodia de una sociedad que vive sólo para la imagen pública, montada sobre la violencia desatada en aras de un sistema productivo de voracidad insatisfecha. Los señores de Tanaka no se matan al atardecer ante el braserillo de incienso, dejándose resbalar sobre el **tatami**, sino que, para su último viaje, alquilan una avioneta y deciden sobrevolar las islas del archipiélago. Uno piensa de pronto en esas filas interminables de turistas japoneses que se trasladan del Louvre a la Torre de Pisa con la desenvoltura del que todo lo iguala en una rapidísima y dispar colección de fotos que podrá mostrar más tarde a los amigos: "Momentos inolvidables que usted conservará para siempre."

Por eso, el matrimonio Tanaka planea su suicidio como quien planea su último recorrido turístico. Y para que todo quede en orden y la cámara los inmortalice, hacen que les acompañe en su extraño vuelo un cameraman, que debería ser vigía no avisado del macabro espectáculo. Sociedad de la imagen, nos han dicho.

El matrimonio Tanaka no podía resignarse a morir sin dejar esa filmación de su hazaña. La muerte de Kennedy aparece en las pantallas de su televisor: usted no puede morir a solas, usted forma parte de esa inmensa cadena de representaciones, de la que usted no es sino un comparsa más, un número. Por eso no hay romanticismo, sino dramática banalidad en la muerte del honorable profesor y su esposa. Muchas escenas cotidianas de violencia contempladas día tras día llevan a la dulce pareja a apuñalar con complacencia de un Bruce Lee de pantalla grande al sorprendido piloto. El relato breve de la noticia posee un patético tono canallesco que está marcado con el signo indeleble de la sociedad del espectáculo. Por eso, además, el honorable profesor antes de morir se había ocupado de firmar una considerable póliza de seguros. La sociedad capitalista desarrollada cumple así una vez más su imperturbable danza macabra e impone sus condiciones: la muerte también cobra si usted es cauto y sabe hacer a tiempo una buena inversión. Sus hijos agradecerán el gesto y podrán gozar ratos admirables contemplando en familia su última película. Todo está perfectamente calculado. La sociedad, de este modo, no hace sino reproducirse a sí misma de una forma que a veces nos parece demasiado sangrienta, pero que no deja de ser sino la forma habitual de la desdicha controlada.

María Lourdes
ORTIZ SANCHEZ

Un matrimonio se arroja al mar desde una avioneta tras apuñalar al piloto

TOKIO 16. (Crónica por télex del servicio Logos-«Daily Mail».)

El matrimonio Selichi Tanaka y Sikimi decidieron disfrutar de una vista aérea del país alquilando una avioneta, con ánimo de suicidarse. Previamente sucribieron una póliza de seguro por tres millones de pesetas. A la excursión aérea se sumó un operador de cine.

Cuando el aparato se encontraba sobrevolando la isla de Ashima, a 200 kilómetros de Tokio, el señor Tanaka, que tenía sesenta y ocho años, comenzó a asestar por la espalda varias puñaladas al piloto, quien quedó malamente herido. La señora Tanaka, de cincuenta y cinco años, se encargó de apuñalar al "cameraman".

El avión comenzó a dar extraños giros, y el matrimonio, pensando que aquél era el momento, se arrojó a pleno Pacífico. Kazuo Hosaka, el operador, sin mucha experiencia en el manejo de los aeroplanos, y viendo que el piloto, Shinko Satake, se debilitada por momentos, se hizo cargo del pilotaje, logrando tomar tierra sin novedad.

la española cuando lucha...

Cine de mujeres

Para las grandes productoras cinematográficas, el feminismo comenzó a ser rentable a raíz de la conmemoración del año 1975 (Internacional de la Mujer). Bajo lemas de dudoso cariz feminista, se realizaron numerosas comedias ligeras que consiguieron llenar las salas de proyección *(Alicia ya no vive aquí,* puede servir de ejemplo). Otras películas no fueron tan ligeras y llegaron a plantear problemas específicos de la mujer con relativa buena intención *(La Raulito, Diario íntimo de Adele H., Lamiel, El grupo, Lipstick, Secretos de un matrimonio...).* Evidentemente no se trata de historias feministas, porque resulta difícil que los hombres puedan expresarlas con profundidad. A excepción de *Las chicas,* de Mai Zetterling, el resto fueron realizadas por hombres.

La reacción de las mujeres ha sido inevitable. Realizadoras, actrices, guionistas y técnicas de cine, interesadas por planteamientos feministas, se han organizado para denunciar la *colonización del cine por los hombres.* En el último Festival de Cannes las mujeres realizadoras hicieron público un manifiesto en el que pedían tener igual representación femenina que masculina en el Jurado Oficial de los futuros festivales; ser elegidas en función de su talento y no de su encanto personal, como ha sucedido hasta el momento; y la creación de una sección de cine realizado exclusivamente por mujeres (se ha calculado que estas películas suponen tan sólo el 0,5 por 100 de la totalidad presentada en Cannes).

En todas las actividades culturales la mujer ha encontrado siempre dificultades; el cine no iba a ser una excepción, y al margen de los inevitables papeles de actriz, las mujeres sólo podían cumplir funciones de script o montadora. Resulta comprensible el hecho de que ahora estén dispuestas a hacerlo todo solas. Así han surgido diversos movimientos de mujeres cineastas que pretenden marginar a los hombres de sus producciones, en un intento de demostrar que su discriminación ha sido injusta.

Una profesión «de hombres»

En Francia se han publicado recientemente tres libros en torno al tema de la *colonización* del cine por los hombres. La *Asociación Musidora* —que reagrupa en París a todas las mujeres cineastas, y ha organizado numerosos festivales de cine de mujeres— ha presentado el primer título, *Autobiografía de una pionera del cine: Alice Guy,* mujer que durante diecisiete años fue la única realizadora. Alice Guy nació en 1873 y murió en 1968. En 1896 colaboró en la primera película de ficción que se hizo en el mundo. Realizó cientos de películas en Francia y en Estados Unidos, y hoy es redescubierta por sus colegas más jóvenes que intentan rescatarla del olvido y de la subestimación.

Otro de los libros editado por Editions des Femmes, es de Marjorie Rosen. El título en Estados Unidos es *Pop corn Venus,* y estudia la imagen que el cine norteamericano ha querido imponer sobre la mujer a lo largo de toda su historia. Es un riguroso alegato contra el *star sistem* de Hollywood.

El tercer libro, *Paroles... elles tournent!,* también ha sido realizado por la Asociación Musidora, y recoge unos cuarenta artículos de mujeres dedicadas a los diversos aspectos del cine, que relatan sus experiencias y los numerosos obstáculos que han encontrado a lo largo de su carrera. Todas ellas (aparecen firmas como las de Mai Zetterling, Jeanne Moreau, Marguerite Duras...) denuncian el cine como una profesión esencialmente masculina.

Rodajes de mujeres

Más de cien películas producidas por mujeres se proyectaron durante una semana del pasado mes de abril en el festival *Femmes/Films,* de París. Y en julio las mujeres cineastas volvieron a reunirse en Italia, donde se formó el *Film Women International* (FWI), cuyo objetivo es acabar con la tópica imagen de la mujer en el cine y la televisión y ayudar a cuantas mujeres hayan escogido el oficio de realizadoras.

Agnés Varda, veterana realizadora francesa, ha declarado recientemente: *En las películas realizadas por hombres las historias de mujeres siempre se presentan en términos amorosos. Los hombres aparecen en función de su trabajo. Hace años yo escribí un guión en el que desarrollaba el tema de los problemas profesionales de una maestra; nunca encontré quien me financiara la película.* Los testimonios de mujeres cineastas son numerosos en este sentido. Liliane de Kermadec, una ex-actriz que ha fundado la productora *Unité Trois,* a raíz del estreno de su última película, *Aloise,* ha declarado: *Como la mayoría de las mujeres realizadoras de cine, tengo más dificultades que los hombres para encontrar quien financie mis películas.*

Sambizanga es una película en torno a los movimientos de liberación angolanos, realizada por Sarah Maldorer, una mujer que vivió tres años la guerra de guerrillas en Angola. *Existe una especie de chovinismo en el cine africano hecho por hombres* —dice Sarah Maldorer—. *Las mujeres africanas aparecen como madres, prostitutas o muñecas de lujo; por eso yo he querido mostrar la imagen de la mujer guerrillera.*

En Copenhague se ha realizado el primer largometraje de la historia del cine hecho exclusivamente por mujeres, con un equipo técnico enteramente femenino. *Prenez-le comme un homme, Madame,* es un vigoroso panfleto feminista.

En España está a punto de realizarse una experiencia similar a la danesa. Varias mujeres cineastas españolas pretenden formar una cooperativa con el fin de producir películas, realizadas en su totalidad por mujeres. La primera sería *Cosas de mujeres,* una especie de collage sin argumento riguroso, pero con abundancia de anécdotas procedentes de una serie de televisión que nunca llegó a tener luz verde. Tal vez sea el mejor momento para iniciar este tipo de experiencias cinematográficas también en nuestro país.

Natível PRECIADO

Theodor M. Adorno
TERMINOLOGIA FILOSOFICA, I

Maurice Blanchot
LA RISA DE LOS DIOSES

Juan Benet
EN CIERNES

Rodrigo Bercovitz
LA MARGINACION DE LOS LOCOS Y EL DERECHO

Germán Gullón
EL NARRADOR EN LA NOVELA DEL SIGLO XIX

Antología por Angel González
EL GRUPO POETICO DEL 27

Juan Loveluck
NOVELISTAS HISPANO-AMERICANOS DE HOY

TAURUS ediciones
VELAZQUEZ, 76, 4º
Madrid-1 Apartado 10.161

IRLANDA: Manifiesto de mujeres socialistas

Hasta hace poco más de cincuenta años fue colonia del imperio inglés. Actualmente es sinónimo de país explotado por las multinacionales, lo que también quiere decir: miseria, hambre, atraso, ignorancia, discriminación, emigración, desempleo. Irlanda quiere decir lucha de liberación, lucha que se desarrolla en todos los ámbitos de la actividad humana: contra un gobierno títere manejado por los intereses de Londres; contra un ejército de escasos efectivos (8.000), dedicado exclusivamente a acallar mediante la represión los conflictos internos; contra una iglesia anacrónica que ha servido a los intereses de la alta burguesía y del invasor. La politización creciente del pueblo irlandés se orienta cada vez más hacia la unión por la consecución de un socialismo nacional. Activas revolucionarias de Irlanda del Norte se unieron en octubre de 1975, dando origen al Grupo de Mujeres Socialistas (SWG), llevando así la batalla al concreto terreno de la lucha por la emancipación femenina, ya que ha sido en Irlanda, el «país pobre de Europa» (y no es casualidad) donde la mujer ha estado —y está— más desvalorizada en la participación social, más relegada a la hora de las decisiones.

El «Manifiesto» dado a conocer por el SWG señala que la opresión que sufre la mujer en el sistema capitalista ha sido casi totalmente ignorada tanto en la lucha antiimperialista como en el movimiento gremial. Señalan entonces su objetivo y estrategia: «En tanto que nos oponemos al imperialismo británico y sus agentes —el ejército y la legislación represiva— creemos que la liberación efectiva de la clase trabajadora —tanto hombres como mujeres— exige la creación no de una Irlanda capitalista unificada, sino de un Estado de Trabajadores Irlandés», y el rol que corresponde a las mujeres: «Consideramos que la lucha de las mujeres por su liberación forma parte de la lucha por el socialismo y subrayamos la importancia que guarda el que ellas se organicen para defender sus derechos».

Según el Manifiesto, los esfuerzos se orientarán principalmente hacia cuatro áreas:

1.—*El papel de la Iglesia*, particularmente la católica, que ejerce una enorme influencia sobre todo en el Sur, manipulando el mismo Dail (Parlamento irlandés) para conseguir su oposición a la reforma de las leyes relacionadas con el divorcio y la contracepción. Por otra parte, las actitudes puritanas de las iglesias protestantes del Norte han retrasado la aplicación de reformas básicas que desde hace años ya se efectuaban en Gran Bretaña.

2.—*La discriminación laboral.* En Irlanda del Norte la población femenina configura el 30 por 100 de la fuerza de trabajo, recibiendo salarios más bajos que los varones. La crisis actual, causante del aumento del desempleo y la orientación de las inversiones hacia campos de mayores beneficios, ha originado una serie de despidos que se han dejado sentir particularmente en la industria textil, sector donde ha estado tradicionalmente empleada la mano de obra femenina.

3.—*El control sobre el propio cuerpo y la elección de la maternidad.* «Creemos que el derecho que la mujer tiene a trabajar es inseparable de su derecho a controlar la reproducción y a que se le provea de adecuada asistencia para sus hijos.» La tasa de crecimiento de Irlanda del Norte es elevada (cuatro veces mayor que la del Reino Unido). Según el SWG, ello no es resultado de la elección libre, sino una consecuencia directa de la prohibición que la Iglesia católica ha decretado respecto a todas las formas de control de la natalidad y al difícil acceso al aborto. Junto con la nacionalización del servicio de la salud se pide en el Manifiesto que todas las mujeres tengan derecho a controlar sus propios organismos y a realizar una elección libre, propia, respecto de la maternidad, para lo cual deben contar con el libre acceso a la contracepción y al aborto. Esto, en parte, ya ha comenzado a cumplirse desde que el Servicio de la Salud ha destinado parte de sus fondos a atender gratuitamente todos los aspectos de la contracepción.

4.—*La opresión familiar y legal.* Denunciando a la familia como institución opresiva y represora de una sociedad sexista, las feministas-socialistas de Irlanda apuntan hacia la destrucción de la familia capitalista, que violenta los derechos humanos de los que la componen, convirtiendo a los niños en posesiones de sus padres y a la mujer en esclava del marido. Hombres y mujeres debieran poder divorciarse si así lo desean.

Por último, sostienen que no debe existir una línea divisoria entre el obrero y el ama de casa, por cuanto la discriminación familiar es la base de la discriminación laboral.

Lucía TRAVELER

sexualidad femenina

Nos basamos en un estudio del doctor Serrano Vicens (*), que, en resumen, es una amplia información estadística sobre la sexualidad en la mujer. La recopilación de datos comenzó en 1933, para darla por terminada en 1961. El total de la información recogida abarca unas 1.520 mujeres, procedentes del cuadrante noroeste de la Península. Cabe destacar la paciencia y la honradez con que han sido obtenidos los datos, ya que por motivos educacionales sólo se han considerado válidas ciertas respuestas que cumplieran unos requisitos de fiabilidad bastante altos.

Las deducciones que viene a extraer el doctor Serrano Vicens, después de la elaboración de los datos, vienen a ser las siguientes:

La primera es la separación de dos conceptos que han estado unidos durante bastante tiempo. Placer y procreación son dos cosas diferentes, como evidencia:

1) Que la necesidad de placer aparezca antes de la pubertad.

2) Que subsista después de la fecundación y durante el embarazo (llega a catalogar un caso de parto con orgasmo).

3) Que continúe después de la menopausia.

(*) «La sexualidad femenina: una investigación estadística y psíquica directa», 4.ª ed., Ed. Júcar, Col. Apogeo, 159 págs., 250 ptas.

Todo esto lo viene a demostrar:

APRENDIZAJE ESPONTANEO DE LA MASTURBACION EN LA MUJER (%)

Autodescubrimiento en el total de las mujeres interrogadas	61,8
Autodescubrimiento anterior a la pubertad	13,6
Autodescubrimiento desde la pubertad hasta los veinte años ...	45,1
Autodescubrimiento en edades posteriores	3,1

El total de mujeres que conoce la masturbación y la practican de alguna manera viene a ser del 86 por 100. Por otra parte, el 38,3 por 100 de ellas son casadas, y un 81,2 por 100 de ellas experimenta placer en el coito.

Estos datos estadísticos vendrían a demostrar que el limitar la obtención de placer sexual exclusivamente a la función de reproducción es antinatural, opuesto a la normal fisiología femeni-

na y su normal desenvolvimiento psíquico.

El no dar salida a estas instancias sexuales puede provocar, y de hecho provoca, anormalidad física y psíquica. Por otra parte, la masturbación, el coito preconyugal, las relaciones homosexuales, etc., al estar fuertemente condenadas por el orden social existente, sobre todo las instituciones religiosas, su realización provoca con frecuencia tensiones, crisis, etc., que concluyen en la aceptación total como hecho natural o a su condena en medio de una constante lucha.

Muchas mujeres encuestadas manifestaron que la completa abstención les resultaba intolerable y perjudicaba de modo claro su equilibrio mental, creando un pensamiento obsesivo que impedía la fijación normal de la mente en otros problemas y un adecuado comportamiento social.

Parece que Serrano Vicens viene a derribar el viejo mito de la baja potencialidad sexual de la mujer; si de hecho existe ésta es más bien como consecuencia de las innumerables trabas que se ponen a un desarrollo natural de la mujer. La ideología preestablecida parece haber unido la condena social y religiosa en perjuicio del sano desarrollo de la mujer. Por ejemplo, la educación ha hecho creer que masturbarse es pecado, vicio, antinatural, perjudicial, etc., o que todo acto sexual no legitimado por principio es impuro y perjudica al cuerpo y al alma. Toda esta serie de motivaciones ideológicas llevan a la mujer a una lucha entre la Naturaleza, que incita a ello, y la sociedad, que lo prohíbe. A todo esto habría que añadir la problemática de la doble moral imperante en materia sexual, una para el hombre y otra para la mujer, en perjuicio de esta última.

Otra de las deducciones viene a demostrar que la necesidad de desahogo de la tensión libidinosa es muy variable de una mujer a otra. Desde algunas mujeres que experimentan tan sólo algunos orgasmos al año, en contrapartida otras llegan a alcanzar la cifra de más de 6.000 en un año.

El estado psicosomático tras el orgasmo, cualquiera que fuera el medio empleado para lograrlo, fue siempre de bienestar cuando, respondiendo a una necesidad orgánica manifiesta, no se acompañó de sentimiento de culpabilidad o temor.

La masturbación en las mujeres vírgenes responde a una conveniencia fisiológica y debe conceptuarse como una función normal, ya que, como otros muchos ejercicios vitales, aun no siendo directamente útiles preparan la mente y el cuerpo para posteriores actos útiles:

Correlación entre la práctica de la masturbación y la fisiología genital:

DISMENORREA EN SOLTERA A LOS VEINTE AÑOS (%)

Con masturbación normal, sin sentimiento de culpabilidad o temor	15,0
Con masturbación reprimida y conflictos interiores	60,0
Sin masturbación	40,0

Otro de los factores que viene a re-

forzar la tesis de diferenciación entre placer sexual y reproducción es el hecho de que en el 66,5 por 100 del total de las mujeres encuestas hubo ocasionalmente deseo de prácticas homosexuales, llegando a practicarlas el 32 por 100, aunque todas ellas manifestaron que seguía prevaleciendo en ellas la dirección heterosexual; por otra parte, también manifestaron que psíquicamente solía determinar menos conflictos interiores que la masturbación solitaria, pues consideraban que un acto de tal índole entraba a formar parte del amor.

En casi el 100 por 100 de los actos homosexuales se consiguió orgasmo.

El coito matrimonial en mujer con anterior experiencia de orgasmo, casada libre y en un estado de enamoramiento, determinó una frecuencia del 96 por 100 de orgasmos antes del primer mes de efectuado el matrimonio.

Mujeres vírgenes llegadas al matrimonio	68,5 %
Algún orgasmo antes del décimo día de matrimonio	82,5 %
Antes del primer año	85,0 %
Antes de los quince años de matrimonio	96,0 %
Nunca alcanzaron el orgasmo.	4;0 %
Frigidez total	0,5 %

Estas cifras vienen a contrastar con algunas otras que elevan la frigidez femenina en algún aspecto entre el 60 y el 75 por 100.

Uno de los grandes problemas en la educación sexual dirigida a la mujer es el de fomentar, de modo exclusivo, la obsesión de que su pureza espiritual está ligada indisolublemente a su experiencia sexual; esto determina en ella, si así lo acepta, una verdadera castración psíquica, e induciéndola a un despliegue agotador de energía para contenerse, la inhabilita en parte para el mejor desarrollo de las funciones intelectuales y desvía su interés por la propia superación en fines más esenciales socialmente cuando no consigue la contención propuesta.

El importante aparato coercitivo social que se ejerce sobre la mujer se refleja en la siguiente estadística:

Frecuencia del coito preconyugal, total	32,5 %
Según clases sociales:	
Clase alta	7,3 %
Clase media alta	8,6 %
Clase media baja	19,2 %
Clase baja	43,0 %

Lo que viene a reflejar una mayor potencialidad del aparato represivo institucional conforme nos acercamos a la cúspide de la pirámide social, lo que viene a dar al traste con la imagen bucólica e inocente de la pobre campesina.

Según las apreciaciones personales del doctor Serrano Vicens, casi unánimemente las mujeres de mayor inteligencia natural encontraban absurdo que la ley distinguiera entre actos sexuales puros e impuros solamente atendiéndose a la clase de medio físico determinante del orgasmo, sin dar primacía al sentido del estímulo psíquico o a las motivaciones más o menos espirituales que pudieran acontecer.

Muchas de las mujeres encuestadas consideraban en su mayoría más normal el acto homosexual de dos personas ligadas por amor o intensa amistad que el coito de hombre con prostituta. Asimismo consideraban más normal la propia masturbación que el coito realizado sin amor, fueran cuales fueran las circunstancias; consideraban más normal la unión sexual entre dos mujeres, como consecuencia de un mutuo cariño, que el coito realizado egoístamente del hombre con prostitutas sin amor.

También manifestaron que aun sintiendo así, habitualmente se expresaban en sentido opuesto, por no entrar en pugna con las normas morales establecidas oficialmente y para evitarse críticas y disgustos.

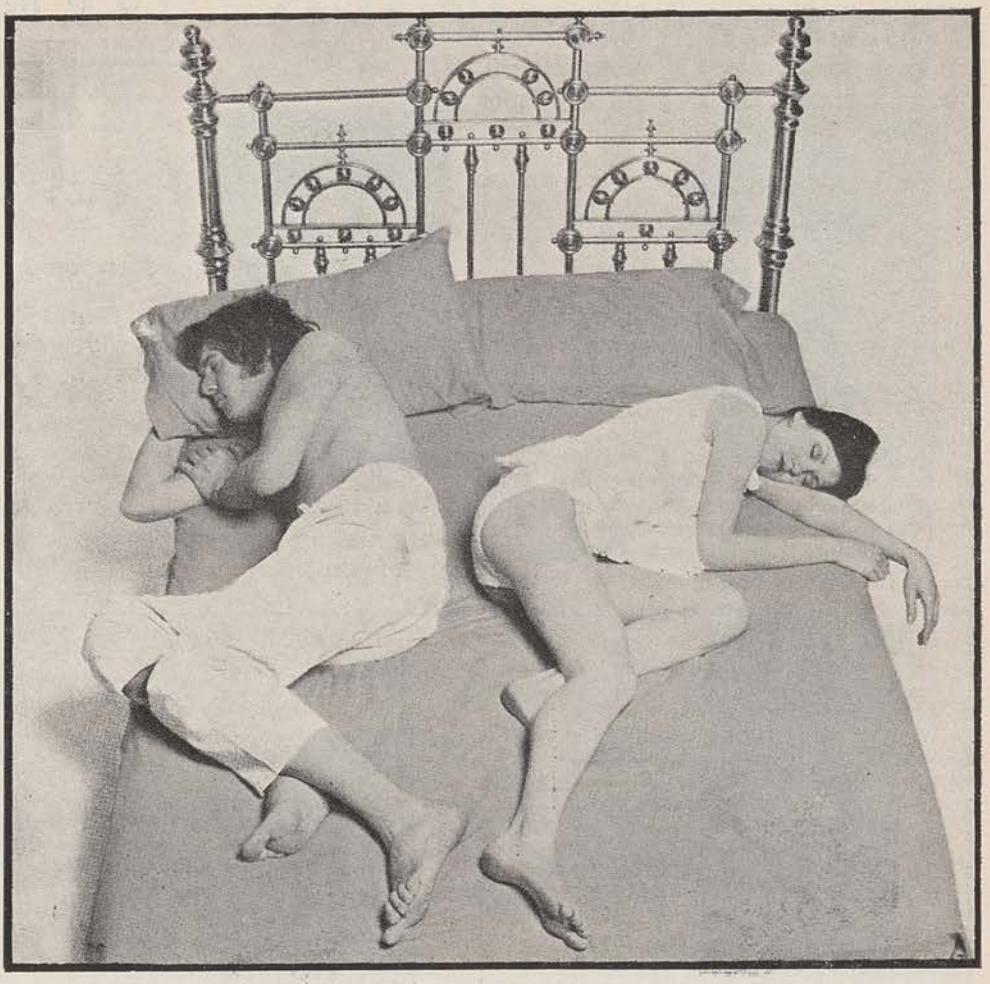
Otra de las conclusiones que apunta el doctor Serrano Vicens es la convicción de que la gran frecuencia de alteraciones funcionales observable en el aparato genital de la mujer occidental tiene por origen un desacuerdo entre estímulos eróticos espontáneos y externos con el normal desahogo sexual, y su corrección hormonal o química se asienta sin solidez si no se enseña a la mujer a aceptar como fisiológico ese desahogo, ordenarlo de acuerdo con su individual constitución y acoplarlo a la buena convivencia social.

Como consecuencia de todo lo dicho se deduce que el perfecto equilibrio entre impulso y satisfacción modifica favorablemente el psiquismo femenino, y al conseguir un mejor estado de la propia personalidad favorece el mejor control de conducta y hace a la mujer más apta socialmente.

Se puede decir, por último, que lo que se refleja en el estudio de Serrano Vicens es el desacuerdo entre lo fisiológicamente normal y algunas reglas morales, e incluso en ocasiones médicas, preestablecidas, que conducen a la mujer al desiquilibrio como consecuencia muchas veces de un exceso de contención, y en otras por verdadero «surmenage» sexual temporal, por reacción inadecuada sobre el anterior estado de contención, con persistencia del sentimiento de culpabilidad, generado por la transgresión de la norma social, intransigente e inflexible sobre todo en lo referente a cuestiones relacionadas con el sexo y especialmente si este sexo es el femenino.

M. ALISAL, P. LAGUNERO, A. RODRIGUEZ

Vivir es saber amar



LA tradicional eficacia de la familia como celoso garante de la virginidad de sus mujeres casaderas deviene cada día más impotente para frenar la urgente necesidad que la juventud tiene de liberación sexual. Educadores y moralistas, defensores de unos intereses muy particulares, batallan desde cuantos medios disponen, pero exhaustos y dolorosamente vencidos lo único que consiguen es provocar una carcajada unánime de la mayoría de aquellos a quienes prentede educar.

El interés por abrir unos cauces más amplios a una sexualidad trágicamente mutilada desde siempre no procede únicamente de los estratos más jóvenes de la sociedad, sino que incluso los matrimonios más maduros han llegado a comprender que, aunque sea cierto e importante lo de la comprensión, el cariño mutuo y la paciencia, ocurre que aún derrochando cantidades ingentes de estos requisitos, muchos matrimonios fracasan estrepitosamente porque la adaptación sexual requiere una educación previa, y no sólo estamos a falta de este aprendizaje, sino que tenemos una deseducación trágica. Este lamentable estado es fruto de toda una concepción machista, mojigata, represiva y falsamente púdica de la sexualidad.

Recordemos brevemente tanta literatura nefasta como hemos y estamos conociendo. Desde el "Energía y pureza" del doctor T. Thöt, que leímos en nuestra pubertad, hasta el más reciente, más leído y más lujoso, pero no demasiado mejor de contenido, "El libro de la vida sexual", del doctor López Ibor, o las afirmaciones sobre el papel de la mujer en sus relaciones sexuales del doctor Botella, quien afirma que la frigidez es una cualidad inherente a la condición femenina.

Todas estas publicaciones nos han inculcado un modelo de sexualidad fuertemente reoresivo de los instintos humanos, y han calificado sin ningún reparo de "anomalía" de trastorno o de enfermedad toda una serie de prácticas que responden a unas pulsiones instintivas naturales que a nadie perjudican y que no hay por qué recortar. Los efectos que tan sabios consejos producían en sus receptores eran variados: si se conseguía mantener una sexualidad mal llamada "sana", el precio resultaba ser angustia, inhibición, depresiones y una gran agresividad. Si, por el contrario, se perdía la batalla contra los instintos, la derrota significaba fuertes complejos de culpa. En cualquier caso, el remedio acarreaba unas consecuencias mucho más peligrosas que el propio ejercicio de aquellas prácticas que se intentaba reprimir.

Afortunadamente, aunque hayan sido pocos, no han faltado estudiosos calificados de estas materias que se han atrevido a defender posturas que, si bien eran divergentes con las oficiales, tenían la virtud de ser muy sinceras y honradas. "La lucha sexual de los jóvenes", de W. Reich; los trabajos de Master y Johnson, "Técnicas sexuales modernas", de Robert Street, los recientes trabajos del doctor Serrano Vicens sobre la sexualidad femenina y las publicaciones del doctor Sopeña o del doctor Amezúa han colaborado eficientemente en esta tarea de clarificación tan necesaria.

Ha aparecido hace unos días un libro de los sexólogos Hegeler (1), que resulta, si cabe, aún más pedagógico que los anteriormente citados. Sin pretender restar importancia a estos trabajos, debemos decir que el libro de los Hegeler nos parece recomendable por tres razones importantes:

La **sencillez** con que los autores enfocan el asunto le hace asequible a todo tipo de personas y no exige ningún tipo de nociones médicas previas, como tampoco se pierde en exhaustivas descripciones fisiológicas a menudo inútiles.

La **sinceridad** con que se tratan los diferentes problemas hace del libro un documento eficaz contra el habitual falso pudor a que estamos acostumbrados.

Y, por último, el libro no se ocupa de anormalidades y errores sexuales, porque sencillamente los autores piensan que son muy pocos y no merecen especial atención. "Todo lo que dos personas puedan decidir entre ellas es **permisible,** con tal de que haga felices a los dos o proporcione placer a una parte sin perjudicar a la otra".

Libros de este tipo son los que están consiguiendo que se destierren para siempre creencias que todavía hacen sufrir profundamente la estabilidad emocional de miles de personas.

No queremos terminar sin apropiarnos de dos citas que creemos definitivas y que corresponden al sociólogo Amando de Miguel y a Bertrand Rusell, para todos aquellos que no pudiendo asumir estas nuevas corrientes de comportamiento sexual, entienden que el mundo se derrumba a sus pies y que nada queda de nuestra gloriosa reserva de los valores de la civilización occidental.

"... en materia sexual no ha habido nunca como hoy una juventud más 'sana' y menos 'manipulada'. El problema sexual más hondo creo que reside en los adultos y no en los jóvenes". Y B. Rusell: "Una moral rígida es generalmente una reacción contra emociones voluptuosas, y el hombre que las expresa está lleno regularmente de pensamientos indecentes, pensamientos que se han vuelto indecentes no por el mero hecho de tener contenido sexual, sino porque la moral ha incapacitado al pensador para pensar limpia y sanamente en este tópico."

Mauro GONZALEZ-RUANO

(1) "Vivir es saber hacer el amor". Ediciones Felmar. Colección Abraxas. 175 pesetas. 160 páginas.

oferta especial a los lectores de OZONO

1 ó 2 LIBROS: 25 % DTO.
3 ó MAS: 30 % DTO.

OSCAR WILDE

De Profundis

125 ptas.

Nacido del inmerecido encarcelamiento de su autor, "De Profundis" representa la obra más depurada de todo el talento wildeano.

JEAN COCTEAU

Opio: Diario de una desintoxicación

125 ptas.

"No hay que curarse del opio, sino de la inteligencia."

DYLAN THOMAS

El doctor y los demonios

125 ptas.

Recreación cinematográfica que plasma en hermosas imágenes el atormentado mundo de un gran hedonista.

PHILIPPE DE FELICE

Venenos sagrados, embriaguez divina

250 ptas.

... para conocer ciertos aspectos místicos del conocimiento de una realidad ulterior que nada tienen que ver con los llamados "paraísos artificiales".

LEONARDO DA VINCI

Cuadernos de notas

200 ptas.

Ciencia, filosofía, arte, literatura... en la pluma de Leonardo, el hombre más universal del Renacimiento.

NEVILL DRURY/ STEPHEN SKINNER

En busca de Abraxas

175 ptas.

Un camino, a través de las fuerzas ocultas, en la búsqueda de la realidad última del hombre.

MANUEL LEGUINECHE/ DAVID SOLAR

Los palestinos atacan

250 ptas.

Una apretada serie de acontecimientos, de la lucha de los "fedayin" para recuperar su Palestina ocupada.

FRANCISCO UMBRAL

Suspiros de España

250 ptas.

Suspiros por la libertad, por la dignidad, por la justicia..., por el hombre.

JOSE ONETO

100 días en la muerte de Francisco Franco

325 ptas.

25.000 ejemplares vendidos en veinticinco días.

SIRVANSE REMITIRME LOS LIBROS SEÑALADOS CON X

- ☐ DE PROFUNDIS.
- ☐ OPIO.
- ☐ EL DOCTOR Y LOS DEMONIOS.
- ☐ VENENOS SAGRADOS, EMBRIAGUEZ DIVINA.
- ☐ CUADERNOS DE NOTAS.
- ☐ EN BUSCA DE ABRAXAS.
- ☐ LOS PALESTINOS ATACAN.
- ☐ SUSPIROS DE ESPAÑA.
- ☐ 100 DIAS EN LA MUERTE DE FRANCO.

Nombre ....

Dirección .....

Ciudad ..... Dto. .....

Efectuaré el pago:

☐ Contra reembolso.

Enviar el pedido a:

EDICIONES FELMAR

Juan Hurtado de Mendoza, 9. Apartamento 109

Madrid-16

CANDIDO: EL PRIMER VOLTAIRE

En el número del verano (OZONO 11) comenté la evolución del TEI como obligado homenaje al papel que representó para el teatro independiente madrileño su local, el Pequeño Teatro. Allí anuncié el próximo estreno en el Teatro Lara del «Cándido» que llevaban preparando desde hacía año y medio. Como esta función es, sin lugar a dudas, la más interesante del comienzo de la temporada en Madrid —a la espera de lo que ofrezcan «La casa de Bernarda Alba», dirigida por el imaginativo Facio, y «El Adefesio», cargada de publicidad desde que se inició su montaje—, merece que se la critique, sin repetir las características del TEI, que ya fueron ampliamente expuestas.

Una primera constatación es que «Cándido» es una de las comedias musicales de intención política que ha subido a un escenario español en los últimos tiempos. Desde que la vía musical quedó abierta por el ya mítico «Castañuela 70», han sido numerosos los grupos independientes y cooperativas profesionales que han tratado de unir la intención crítica con la forma festiva en obras que podían tener asegurado el éxito de público. Aunque los resultados fueran desiguales, una constante en todos los espectáculos fue la falta de preparación técnica de los actores para la canción, puesta en evidencia casi siempre que tenían que cantar en solitario, ya que en los coros solían desenvolverse con soltura. Este hecho no debe extrañar a nadie si se piensa que apenas hay posibilidades de aprendizaje y que estos actores deben formarse a sí mismos, sin ningún tipo de ayuda material.

El funcionamiento perfecto del teatro musical, como el «Grand Magic Circus» francés realiza, exige la colaboración de cantantes y músicos profesionales, que sólo es posible en una sociedad que favorezca el desarrollo de las nuevas experiencias teatrales o, como mínimo, no ejerza censuras ni obstaculice la labor de los grupos, como aquí sucede a diario. Cuando los medios son reducidos y la profesionalización un riesgo, la heroicidad que supone el montar espectáculos ambiciosos y complejos exige que no se recalquen los inevitables defectos técnicos en consideración a la «realidad» cultural en la que estamos obligados a movernos. Pero lo que sí se debería pedir es que no falte imaginación, coherencia ideológica y entrega por parte de todos los componentes del grupo o cooperativa. Porque si estos factores no contrapesan las anteriores deficiencias, entonces sería mejor una cura de humildad y realizar un tipo de teatro más sencillo y cercano a sus posibilidades efectivas. Que puede ser eficaz y por lo tanto no desdeñable.

Es en este nivel donde el «Cándido» no me ha convencido. Al elegir una densa novela de aventuras

como en definitiva es el «Candide ou l'optimisme», de Voltaire, los problemas de adaptación teatral son inmensos. Algunas escenas —como el naufragio, el taller holandés o la huida del virrey— me han parecido bien resueltas con medios rudimentarios y expresividad corporal. Hay otras, sin embargo —el juicio de la Inquisición, la deserción y castigo de Cándido, el episodio de los indios orejones y fundamentalmente el terremoto de Lisboa—, que son un pálido reflejo de lo que podían dar de sí por la riqueza de la situación original. Hay trozos que se alargan excesivamente sin aportar nada a la historia central, mientras que otros exigían un tratamiento más detallado.

Se puede alegar que la historia de Cándido es muy homogénea y que apenas se producen evoluciones sicológicas en el personaje, que representa un arquetipo y por lo tanto es un puro símbolo. Pero lo que no se puede soslayar es la crítica que Voltaire arroja sobre instituciones y comportamientos sociales a través de las aventuras de su personaje, que va de una a otra mostrando su irracionalidad y falsedad esencial, al ser víctima inocente de cada episodio.

Con su característica ironía y cruel visión de los defectos humanos, Voltaire escribió el «Candide» en 1759 como un argumento contra aquellos filósofos de la época (como Pope y Leibniz) que sostenían que el mundo era perfecto —los más extremistas— o si no, el mejor de los mundos posibles, puesto que la sabiduría infinita de Dios no podía haber elegido un mundo defectuoso para su plan y que los males existentes eran meras consecuencias de la libertad humana. Esta postura optimista ante la vida contiene una evidente actitud reaccionaria y opuesta a los cambios. En cuanto teoría filosófica fue ridiculizada por Voltaire de tal forma con su «Candide» y diversos panfletos, que no se repuso del golpe y dejó de ser sostenida por nadie con un mínimo de neuronas activas.

Lo que se podría llamar descendiente lejano, que es el oponerse a las transformaciones sociales porque se está a gusto con las existentes, encaja mejor en una actitud política que filosófica y abstracta. Hasta los mayores conservadores que hay actualmente se ven obligados a reconocer que «muchos sectores» de la sociedad no marchan como es debido, puesto que negar las crisis e injusticias que todo el mundo siente sería auto-suicida. La denuncia del optimismo debería pasar, en nuestra época y si se aplicase un enfoque político como en su día aplicó Voltaire, por análisis más profundos y concretos que los que se plantean en la obra. El absurdo de la guerra, el dominio de los conquistadores, la intolerancia de los inquisidores, son puntos con los que EN GENERAL nadie se mostrará disconforme. En cuanto se den nombres y apellidos a las situaciones, referidos a lo que conocemos y nos rodea, entonces sí dolerá a algunos la denuncia y será acompañada por muchos otros.

Este es el enfoque político que en el «Cándido», a pesar de varios añadidos que tratan de «actualizarlo» y esa canción final que suena bien pero no tiene que ver con la obra, no se ha dado. Sí, han respetado el deleite de las aventuras, con trozos enormemente divertidos, pero se ha quedado la función en una digna comedia musical cuando lo que pretendían —y podía haber sido— era un espectáculo extraordinario.

Texto y foto: Demetrio ENRIQUE

Un festival paralelo en Vigo

Una consecuencia más del centralismo que rije la vida española se refleja en el desconocimiento generalizado sobre la evolución y problemática más reciente del teatro gallego. Un proceso que se ha radicalizado en pocos meses hasta llegar a la organización de una Mostra de Teatro Gallego en Vigo paralela y en oposición a la II Mostra oficial, cuando aún el año pasado se consideró que había sido un gran éxito la I Mostra. Esto es un índice de la lucha que llevan adelante muchos grupos gallegos por dedicarse al teatro popular sin concesiones.

El despertar de un teatro gallego basado en grupos independientes y de base, no profesionales, ha cobrado auge en los últimos cuatro años dentro de la más general reivindicación de la lengua y cultura gallega en lucha contra el colonialismo al que se la ha sometido. Las cuatro Mostras de Teatro Galego, realizadas en la localidad orensana de Ribadavia, han sido su motor y aglutinante natural. A raíz de la Mostra del pasado año, los nuevos organizadores de las Jornadas de Vigo (Festival de Teatro Independiente, subvencionado por el Ayuntamiento y la Caja de Ahorros) decidieron que no era lógico que en Vigo no se apoyase al teatro gallego y convirtieron las Jornadas de 1975 en un encuentro de las culturas peninsulares. Acudieron conferenciantes y grupos representativos de Cataluña, Euskadi, Castilla y Andalucía, fallando a última hora un grupo portugués. La semana siguiente se dieron cita los grupos gallegos dentro del marco de la I Mostra de Vigo, que se quiso así institucionalizar al margen de las Jornadas.

Las discusiones entabladas entre los grupos que se expresan en gallego dieron lugar a la creación de una Coordinadora de Teatro, decidida a llevar adelante un teatro nacional: hablado en gallego y referido a la problemática gallega.

Al montarse la II Mostra de Vigo este verano, la disparidad de criterios entre parte de los organizadores y las entidades subvencionadoras por un lado y los miembros de la Coordinadora por otro, originó la ya mencionada escisión. La Mostra oficial contó con abundante presupuesto y la cesión del moderno anfiteatro de la Caja de Ahorros. La Mostra paralela, sin ningún apoyo publicitario en los dos diarios locales, presentó sus espectáculos en centros culturales, aulas parroquiales y colegios de los barrios vigueses, sin cobrar nada los grupos participantes. La falta de información del público no evitó que obtuviera una acogida muy favorable por parte de los vecinos. Su realización demostró que existe un gran interés por desarrollar unas formas teatrales vivas y combativas y que se pueden encontrar los canales de difusión que las conecten con su destinatario lógico: el pueblo gallego.

D. E.

Weather Report: los nuevos caminos del jazz

TRADICIONALMENTE el jazz ha sido un tipo de expresión musical a caballo entre lo sofisticado y el ambiente pequeño burgués de un equipo de alta fidelidad. Sólo a partir de la evolución formal de los años sesenta se ha llegado a niveles de audiencia mayoritarios, progresión que ha corrido paralela a la utilización de instrumentos electrónicos y la aparición de creadores geniales que han aportado su concepción, a veces revolucionaria, del jazz moderno.

Creo que en el origen de todo está latente Charlie Parker, un investigador nato, un adelantado de su tiempo y un hombre básicamente insatisfecho de su entorno sociocultural. Parker separó definitivamente el jazz divertimento del jazz como medio de expresión total, logrando una dignificación para su música, a diferencia de otros compañeros suyos de profesión, que simplemente se sintieron cómodos dentro de su virtuosismo. Charlie Parker fue el primer y auténtico «free» de la historia del jazz.

La cadena no se rompe. John Coltrane es el hombre que no sólo mantiene viva la llama que encendió Parker, sino que alcanza resplandor propio de niveles insospechados. Con su formación «clásica», es decir: Mc Coy Tyner (piano), Jimmy Garrison (contrabajo), Elvin Jones (batería) y el propio John Coltrane en el saxo tenor, se creó leyenda del jazz. Obras como «A love Supreme» (Impulse 221-06) o «Africa Brass» (0081 ABC Impulse) son indispensables para un amante de lo sublime. «A love supreme», una creación en la que se combinan fantasía armónica con un sentido religioso aplicado, o mejor, explicado en notas musicales, es una expresión artística comparable a un cuadro de Picasso o a un relato de Herman Hesse.

Ya antes de los años sesenta el jazz estaba en plena evolución, pero sin duda la espoleta de todo el movimiento posterior fue un hombre que llegó más allá que Parker y Coltrane, quizás porque llegó más allá en el tiempo (no hay que olvidar que tanto Coltrane como Parker murieron relativamente jóvenes) y ese hombre fue Miles Davis, un experimentador de excepcional categoría. El crítico Paco Montes ha dicho de él: «... nunca se le podrá acusar de haber llegado, y de permanecer...».

Sus discos «In a Silent Way» (CBS S-63630) y «Bitches Brew» (CBS S-66236) son definitorios de su camino dentro del jazz contemporáneo. Por los grupos de Miles Davis han pasado los músicos más prestigiosos e imaginativos de los últimos años el batería Tony Williams, el gran pianista Herbie Hancock, últimamente en plena decadencia, el espiritual guitarra John Mc Laughin, el omnipresente bajista Ron Carter, y también Wayne Shorter, actualmente el mejor saxofonista del jazz moderno y al que dedicaremos más adelante mayor atención.

La aceleración de acontecimientos de los últimos años ha sido tan intensa que ha llegado incluso al terreno de un fenómeno contracultural como es el jazz-rock, hasta el punto de que esta forma de expresión musical ha nacido, ha provocado controversias, se ha enriquecido y ya ha sufrido deserciones, y todo ello en un período de tiempo no superior a seis años.

El caso es que la espoleta llamada Miles Davis explotó con toda su carga innovadora, y surgieron en diáspora incontenible grupos y formaciones de músicos jóvenes eminentemente creadores, intérpretes

de un lenguaje sugestivo y libres de ataduras formales.

El rock se ha acercado al jazz, o quizás ha sido al revés, si bien lo importante ha sido el resultado final: vida nueva, todo un movimiento musical que ya ha conseguido numerosos adeptos. Creo que éste es un dato importante: Chick Corea o Weather Report llevan a sus conciertos más público del que pudiera sospechar un jazzman tradicional de la anterior generación, prácticamente condenada a actuar en pequeños clubs. La base de audiencia se ha ampliado, esto es evidente, y ello se nota no sólo en presentaciones en directo, sino asimismo en las cifras de ventas de discos, en muchos casos similares a las de un Pop Star.

El jazz rock y Weather Report

Dentro de este movimiento que hemos denominado jazz rock, el grupo WEATHER REPORT ocupa un lugar de vanguardia. La creación del mismo no fue un hecho casual. Tanto Josef Zawinul como Wayne Shorter, fundadores y cabezas visibles de la formación, eran músicos en la cumbre de su prestigio que habían colaborado en numerosas experiencias comunes.

Josef Zawinul se inició en el Conservatorio de su Viena natal, para después marchar a EE. UU., en donde prosiguió estudios en la Berklee School de Boston. Antes de fundar W. R., Joe había tocado con Maynard Ferguson, Miles Davis, Yusef Lateef y Cannonball Adderley. Durante los nueve años que estuvo con el «gordo» Adderley compuso la mayoría de la música de la banda, entre ella el tema «Mercy, Mercy, Mercy», ganador del Grammy del año 1967. Miles Davis le consagró definitivamente con la grabación del tema de Joe, «In a Silent Way», que incluso dio título a un Lp de Miles.

Wayne Shorter, como hemos apuntado anteriormente, recoge la mejor escuela de Parker y Coltrane, y tras graduarse en la Universidad de N. York, trabaja con Horace Silver, cinco años con los Jazz Messengers de Art Blakey, para madurar su talento durante seis años, al lado de Miles Davis, antes de iniciar la experiencia W. R.

El tercer elemento característico del sonido del grupo es el bajista de origen checo, Miroslav Vitous, un joven inquieto que, al igual que Joe Zawinul, marchó a EE. UU. a estudiar música en la Berklee School de Boston. Trabajó para músicos de la talla de Stan Getz, Sonny Rollins y Miles Davis, estando de gira en el Japón con Herbie Mann en el momento de fundar W. R. Hubo que esperar su regreso, pero a su vuelta el fruto de la unión de estos tres músicos con dos excelentes percusionistas Alphonze Mouzon y Airto Moreira fue su primer álbum «Weather Report» (CBS S-64521), aparecido en 1972, un auténtico impacto dentro de los ambientes jazzísticos. Aparte de contener otra gran creación de Joe Zawinul, «Orange Lady», la estructura formal del grupo es sugestivamente renovadora, rupturista, utilizando lenguaje de ahora mismo. Es un magnífico ejemplo de lo que es creación colectiva, apenas hay solos en el disco. Su forma de entender la improvisación es revolucionaria, casi tanto como las armonías que consiguen o el nuevo y extraño concepto del swing que aplican en determinados momentos.

Tras la agradable sorpresa que fue este primer trabajo, era interesante analizar su segundo Lp, «I Sing the Body Electric», sobre todo como medio de confirmar que no estábamos ante una casualidad. El grupo inicia por ese tiempo una serie de presentaciones en directo llenas de brillantez y profesionalismo que mejoran, si cabe, su imagen ante el gran público.

A la aparición de su tercer LP, «Sweetnighter», WR se encuentra en pleno apogeo. La revista «Swing Journal» les califica como la mejor banda del año, y su disco obtiene la misma calificación. Y también la prestigiosa «Downbeat», que generalmente no prodiga sus elogios, les otorga el título de mejor grupo de jazz del año.

Así, llegamos a su cuarto álbum, «Mysterious Traveller», que sale al mercado en abril del 74. El grupo ha introducido ciertos cambios en su formación, que afectan a los percusionistas, destacando sobre todo la inclusión del bajista de color, Alfonso Johnson, un músico de extraordinaria fuerza, al tiempo que sutil compositor. El sonido WR permanece gracias al trabajo de Zawinul y Shorter, y en este álbum, que para mí marca el cenit de su carrera, Miroslav Vitous se despide con un magistral tema, «American tango», que el grupo todavía interpreta en sus actuaciones en vivo.

«Tale Spinnin», quinto álbum, es el Lp de la madurez. Su música, manteniendo sus características básicas, adquiere un grado de cohesión difícilmente superable. Wayne Shorter, y sobre todo Joe Zawinul, componen todos los temas, notándose muy acusadamente en ciertos momentos las influencias orientales que las creencias religiosas de Shorter llevan consigo.

Weather Report en la actualidad

El pasado 22 de julio, en el nuevo pabellón del Club Juventud de Badalona, asistimos a un concierto de WR, que actuó dentro de una sesión llamada «Jazz en una noche de verano», juntamente con Herbie Hancock y Billy Cobham.

He de confesar que salimos francamente impresionados de la actuación de WR. Ante los casi mil quinientos asistentes, el grupo presentaba la novedad de un bajista llamado Jaco Pastorius, conocido por un álbum en solitario recientemente aparecido, aparte de los consabidos dos nuevos percusionistas.

La presentación causó impacto, por la calidad de lo que allí se escuchaba. Básicamente interpretaron su último Lp, «Black Market», que si para la mayoría de la crítica ha supuesto un paso atrás, no es menos cierto que tiene, una vez más, un tema de Zawinul, «Cannonball», en la línea de sus mejores composiciones.

Volviendo a su actuación en Badalona, es preciso constatar que se dieron algunas notas que apuntábamos al comienzo de este artículo, sobre el jazz-rock en general. El público, como hemos comentado, muy numeroso, hacía que aquello pareciera un concierto pop antes que una sesión de jazz, y es que la fuerza de la música electrónica arrastra a cualquier auditorio, sobre todo si la calidad, la inspiración y el buen hacer acompañan, como sucede con Weather Report.

Unicamente nos queda dejar constancia de lo deseable que sería poder escuchar a Weather Report en un concierto en solitario en Madrid, Barcelona o cualquier otro lugar de España.

Chema MARTINEZ

Montoya, de Lucia, Sanlucar...

La guitarra flamenca

DE un tiempo a esta parte la guitarra flamenca ha logrado captar la atención de un público antes totalmente inimaginado para este arte. Es el momento en que han empezado a salir a escena los nombres de los tocaores sin ir acompañando necesariamente al del cantaor. Tradicionalmente el instrumento se había utilizado como simple acompañante del cante, como complemento para darle más fuerza, pero en los últimos años estamos viendo cómo se ha abierto un nuevo campo de posibilidades para la guitarra.

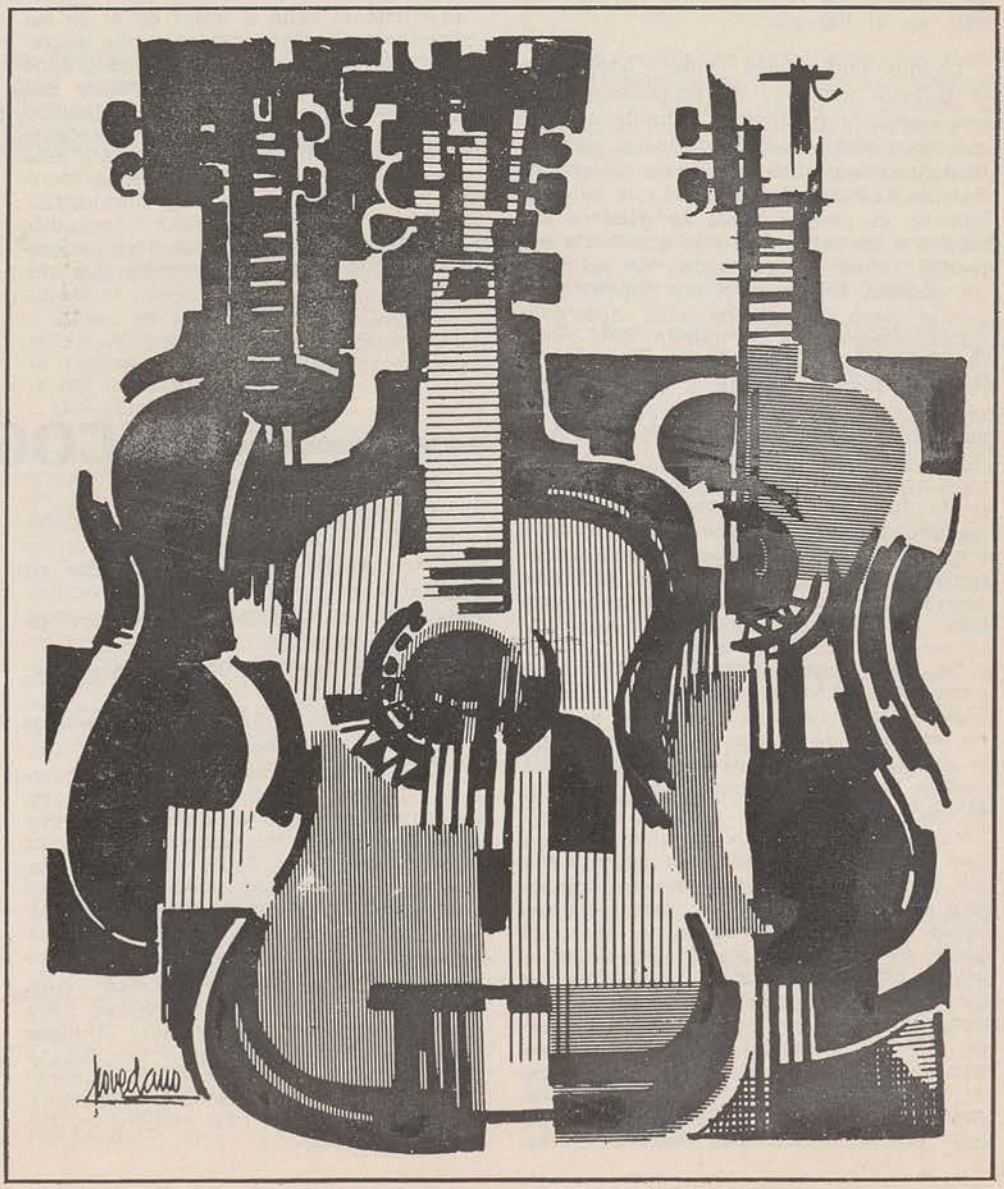
Si nos atenemos a la historia no es difícil observar cómo son sólo los nombres de los cantaores los que se conservan y son raros los de guitarristas que permanecen en la memoria. Ramón Montoya es quien marca el primer hito importante en la historia de los tocaores. Es probablemente el primer nombre que se conserva y se ha convertido en un punto de arranque al que hay que acudir para el estudio del desarrollo de la guitarra flamenca. Su grabación "Arte clásico flamenco", realizada en Francia en 1936, se conserva como una obra antológica que ha de ser tenida en cuenta. Y es que conseguir por aquella época el nivel técnico y el grado creativo de este hombre es algo que los seguidores de este arte han de agradecerle. Después ha sido mucho lo que se ha bebido de él, y no es de extrañar, porque este disco es una obra absolutamente vanguardista. Al llegar a este punto sale a relucir otro tema digno de ser comentado. El flamenco en su época dorada, la de los cafés cantantes, llega a alcanzar cimas difícilmente superables y siempre que un arte logra obtener un nivel evolucionista y técnico de gran altura, se torna en una fácil presa para los oportunistas y adulteradores. Es un momento para crear a su costa engendros desvirtuadores que no son más que intentos comerciales ideados por los piratas de la cultura. Ante las represalias prostituidoras no es de extrañar que el flamenco se encierre en sí mismo y durante muchos años permanezca inalterable e inamovible. La guitarra, tras Ramón Montoya, vuelve a esconderse y no precisamente por falta de tocadores, sino por temor a manipulaciones desvirtuadoras.

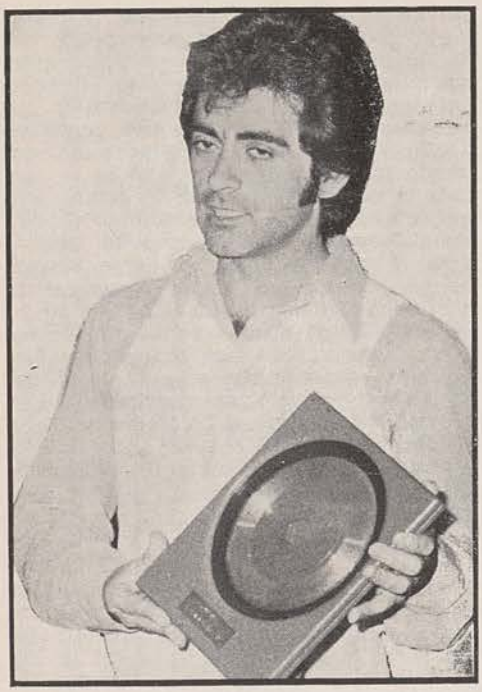
Ahora ha vuelto a renacer la guitarra, y el punto de partida ha de ser forzosamente Ramón Montoya, pues es el único que ha dejado un legado conocido. ¿Por qué ocurre esto? Al llegar a este punto el estudio se complica y vamos a intentar aclararlo con una hipótesis que como todas probablemente tenga algo de válido y algo divagante.

Ante todo hemos de convenir que el instrumento más completo que jamás utilizara el hombre es precisamente su voz, los registros que ella alcanza (siempre que sepa ser empleada) son absolutamente inimitables y en algunas ocasiones ni los mas modernos aparatos los han logrado reproducir con toda fidelidad. Teniendo en cuenta esto y el sentido anárquico del cante no es difícil comprender que no puede haber competencia posible para el cante en el terreno del flamenco. Lo que, sin embargo, era perfectamente factible es que la guitarra siguiera su propia trayectoria, no precisamente compitiendo con el cante, sino abriendo un nuevo campo a las posibilidades expresivas de este arte. En este punto es donde aparece Ramón Montoya demostrando que la guitarra no sólo es un excelente acompañante para el cante, sino que además puede cobrar vida por sí sola. Indudablemente se abre todo un mundo para la guitarra como elemento solista, pero también se ve la importancia del tocaor acompañante, que, por supuesto, llena bastantes huecos en lo que se refiere al cante. Esto está quedando patente en el cada vez más aceptado y utilizado trabajo conjunto tocaor-guitarrista. Las reuniones de Enrique Morente y Pepe "Habichuela" para ensayar y componer juntos serían el más claro ejemplo de este aspecto.

LOS NOMBRES DE HOY

Si nos detenemos a hojear cualquier enciclopedia o escrito sobre flamenco, vemos que son cantidad los nombres de cantaores que aparecen y escasos los de guitarristas, y de éstos, curiosamente, todos son recientes (Niño Ricardo, Diego el del Gastor, Sabicas, Melchor de Marchena...). Es precisamente ahora cuando





se empieza a tener mas en consideración al tocaor y se ve que tiene también su sitio en el flamenco.

Lo que pudiéramos llamar "boom" de la guitarra flamenca se produce cuando una campaña publicitaria difunde ampliamente un disco de Paco de Lucía, aunque bastante tiempo después de su grabación. Este es el momento clave en que muchos vuelven la mirada hacia la guitarra flamenca y descubren un arte que hasta entonces habían tratado como un submundo musical. No es este, por supuesto, el primer paso importante, sino que este golpe respondía a un trabajo, casi siempre callado e ignorado, de muchos tocaores que habían llegado a conseguir un nivel técnico difícil de superar y que se se habían desenvuelto ya por los más diversos escenarios sin que se hiciera ninguna alusión a ello. Una vez más se ponía de manifiesto el carácter alienante de unos medios de comunicación totalmente al servicio de los engranajes industriales que los utilizaban para expandir aquello que querían en el momento propicio.

La guitarra flamenca permanecía ahí, como esperando su descubrimiento y reconocimiento. Sólo se necesitaba la chispa, el golpe de gracia que le hiciera salir de las sombras para ocupar el puesto que le correspondía por derecho propio. El disco impulsor fue "Entre dos aguas", pero podría haber sido cualquier otro, ya que el grado de perfección que había adquirido estaba llamado irreversiblemente a su expansión. Por supuesto, no debe servir esto como menosprecio hacia el genial autor e intérprete de dicha rumba, cuyas condiciones son indudablemente óptimas para dar prestigio a cualquier experiencia en la que esté presente. Pronto es Manolo Sanlúcar quien sale de las sombras para reivindicar el puesto que le corresponde y tras ellos cantidad de nombres. Ahí están "Serranito", Diego Amaya, Niño Miguel, Los Habichuela, Curro de Jerez y un largo, larguísimo, etcétera de tocaores con un nivel bastante elevado. Cada uno con su visión del flamenco, con su forma de enfocarlo, con sus cualidades interpretativas y sus peculiaridades creativas. Lo que se se hace evidente es que en el mundo de la guitarra, al igual que en el del cante, cada intérprete tiene su palo fuerte. Para unos resultarán las bulerías, para otros las alegrías, para otros las soleares o seguiriyas y a otros sus conocimientos y sus posibilidades le hacen válidos para cualquier palo.

La extraordinaria difusión que está teniendo la guitarra, desde luego, está beneficiando al flamenco. Si bien es cierto que hay quien se ha parado ahí, también lo es que para mucha gente ha significado el punto de contacto con las formas flamencas, que les ha permitido descubrir la realidad de ese arte. Lo que ocurre es claro, y en cierta ocasión así me lo expresaba Sanlúcar: la guitarra es mucho más asequible al público no habituado al flamenco. Por tratarse de un instrumento, siempre será más frío y mecánico que la voz humana, pero también es mucho más espectacular y efectista por lo que puede llegar a captar a públicos más lejanos.

El último aspecto a tratar es el de las "experiencias". Cada día son más utilizados los arreglos orquestales o de grupos para las grabaciones de guitarra, y ello no debe inducir a error. La introducción de nuevos elementos no significa necesariamente la evolución del arte, para esto no es necesario el aplicar nuevas técnicas, sino nuevas formas. La introducción de nuevos elementos resulta interesante si se saben aplicar, sin que lleven consigo una mixtificación consumista. Lo que

hay que saber es distinguir entre la aplicación de nuevas formas, lo que sería evolución, y la introducción de nuevos elementos, lo que sería reforma. Ambas pueden venir unidas, pero la segunda también puede favorecer la degradación de un arte si es simplemente hecha por esnobismo. En cualquier caso, las nuevas experiencias aún son una incógnita por despejar, aunque mucho nos tememos que no aporten nada nuevo, sino simplemente queden como unos intentos de enriquecer la melodía con unos resultados más apoteósicos.

Lo que sí está claro es que la guitarra puede cobrar vida por sí sola y que no ha de ser utilizada necesariamente como instrumento de acompañamiento. El flamenco es un arte que admite bastantes posibilidades expresivas perfectamente sincronizables, aunque no por ello dependientes.

José María ESTEBAN

DISCOGRAFIA

RAMON MONTOYA: "Arte clásico flamenco" (Hispavox).

NIÑO RICARDO: "Toques flamencos de guitarra" (Hispavox).

MELCHOR DE MARCHENA: "Guitarra gitana" (Hispavox).

FELIX DE UTRERA: "Guitarra con solera" (Hispavox).

LUIS MARAVILLA: "Lección de guitarra flamenca" (Hispavox).

MANUEL CANO: "Evocación de la guitarra de Ramón Montoya" (Hispavox). "Temas flamencos para concierto" (Hispavox). "Motivos para dos guitarras flamencas" (con J. M. Cano) (Hispavox). "Tensión de sonoridades para dos guitarras flamencas" (con Serranito) (Hispavox).

SABICAS: "Tres guitarras tiene Sabicas" (Hispavox). "Flamenco virtuoso" (Hispavox). "Variaciones flamencas para tres guitarras" (Movieplay). "Ritmos de España" (Movieplay). "Las fabulosas guitarras de Sabicas y Escudero" (Movieplay). "Flamenco" (Polydor). "¡Olé!" (Polydor). "La guitarra de Sabicas" (RCA).

PACO DE LUCIA: "La fabulosa guitarra de Paco de Lucía" (Philips). "Fantasía flamenca" (Philips). "Recital de guitarra" (Philips). "Fuente y caudal" (Philips). "El duende flamenco de Paco de Lucía" (Philips). "Paco de Lucía en vivo desde el teatro Real" (Philips). "Almoraina" (Philips). "Dos guitarras flamencas en América Latina" (con Ramón de Algeciras) (Philips). "Dos guitarras flamencas" (con Ricardo Mondrego) (Philips). "Doce canciones de García Lorca para dos guitarras flamencas" (con R. Mondrego) (Philips).

SANLUCAR: "Inspiraciones" (Vergara). "Mundo y formas de la guitarra flamenca" (vol. 1, 2 y 3) (CBS). "Sanlúcar" (CBS).

VICTOR MONGE "SERRANITO": "Aires flamencos" (Hispavox). "Virtuosismo flamenco" (Hispavox). "Técnica y sentimiento de la guitarra flamenca" (Hispavox).

NIÑO MIGUEL: "Niño Miguel" (Philips).

DIEGO TORRES AMAYA: "A Diego" (volúmenes 1 y 2) (Movieplay-Gong).

Daniel Viglietti: exilio y compromiso

En Lisboa, el día siguiente a su actuación en el Aula Magna de la Universidad (ante un público que abarrotaba el local), nuestro colaborador Cástor se reunía con Daniel Viglietti en un pequeño restaurante de la zona vieja de la ciudad. Dos uruguayos en el exilio europeo...

OZONO.—Más de dos años que no nos veíamos, ¿no?

D. V.—Desde el 74.

O.—Junio... Madrid... Monumental...

D. V.—Exactamente.

O.—Eso implica dos años sin cantar en España. ¿Qué pasa? ¿Por qué no venís? En toda Europa tenéis siempre la puerta abierta, constantes actuaciones, y acá no pasa nada.

D. V.—Naturalmente que esto no significa que no desee cantar en España. Muy por el contrario. Toda la experiencia de la gira que hice (Barcelona, Tarragona, Valencia y Madrid) fue de una gran riqueza desde el punto de vista humano y desde el punto de vista artístico. Cuando la aparición del disco "Trópicos" estaba prevista una gira y una conferencia de prensa previa. Se me comunicó entonces que todo esto debía suspenderse, pues mi entrada en España estaba prohibida. Desde ese momento hasta ahora se han intentado gestiones al respecto y la prohibición ha sido mantenida. Mientras no exista una constancia oficial de lo contrario, naturalmente no puedo cantar en España.

O.—¿Qué diferencia o similitud encontraste entre la gente que has contactado aquí, por ejemplo, y la española?

D. V.—En realidad, las diferencias no pueden llegar a comprenderse en pocos días de estancia. Lo que es importante es que hay una comunidad en el modo de ser, en los objetivos, en el interés de difundir la cultura tercermundista en una cantidad de gente en varios países de Europa, y a través de esa difusión de nuestra cultura la información sobre los problemas que estamos sufriendo. De modo que aquí, en Lisboa, lo que sentí, como lo puedo haber sentido en España o Italia, es más un acercamiento a un modo de ser, a una idiosincrasia como la nuestra, la uruguaya, o mejor, digamos, la del Cono Sur.

O.—¿Trabajos próximos?

D. V.—Ahora aparecerá "Trópicos" en Francia. Luego pienso un disco nuevo, y a partir de él, nuevas presentaciones con el material no conocido y algo de lo ya conocido. Las perspectivas son de seguir cantando para ese triple público que me parece tener: por un lado, el del exilio; todos los exiliados que, como yo, necesitamos estar en contacto con elementos de nuestra cultura, con hechos artísticos, con música, libros, cine, con todo aquello que exprese una realidad que, si bien ha sido atacada y malherida, sabemos que no ha sido borrada. Mi actitud, de una parte, es seguir cantando para ese pueblo exiliado que no es de un solo mapa, pues cantamos para uruguayos, pero también para chilenos, para argentinos, para españoles, para portugueses, para todo ese "país" que podemos llamar "el exilio". A la vez estoy cantando para el pueblo del lugar en que me encuentro sea en Portugal, en Francia, Méjico, etcétera. Y el tercer factor, para redondearte la idea, es que estoy también cantando para el pueblo que habita mi país, porque de algún modo sabemos que una canción para entrar a un territorio y ser oída no necesita pasaporte, puede entrar en la memoria de un viajero, correr de boca en boca y con toda la fertilidad que puede tener algo que está prohibido y que representa de algún modo un mensaje de resistencia. Nosotros no podemos caer en la abstracción de no cantarle al pueblo de nuestro país, aun si estamos lejos, aun si tenemos que cuidarnos del riesgo de lo imaginario, de imaginar un país que ya no es el que nosotros habitábamos. Debemos, a partir de las informaciones que circulan, a partir de todos los hechos que vamos conociendo, recrear una imagen cercana al país real y cantarla.

O.—Todo esto conlleva, dadas las circunstancias de avance del fascismo en Latinoamérica, una gran limitación a tu trabajo.

D. V.—Sí. Las dificultades han crecido y se reducen los países donde se puede cantar cada vez menos. Por tanto, los pocos que quedan en América trataré de frecuentarlos y, a la vez, sigo cantando en los países de Europa —salvo España, lamentablemente—, donde el mensaje, si bien no se comprende tan directamente por problemas de idioma y de pautas culturales, cumple la función de dar a conocer una cultura y denunciar lo que está pasando en nuestros países.

MICHELINI Y OTROS

O.—Un nombre que nos duele. Un nombre, otro más que nos quema: Zelmar Michelini.

D. V.—El asesinato de Michelini nos afecta, y primero voy a hablar en términos objetivos, por lo que él era, desde el punto de vista político, por su honestidad intelectual, por su capacidad de sacrificio y entrega demostrada en sus años en nuestro país y el tiempo que pasó en Argentina. Nos duele también objetivamente porque es la ruptura de un nuevo límite por la violencia desatada por el fascismo. En el terreno subjetivo quiero decir que me es particularmente doloroso por haberlo conocido. Eso no puedo

evitarlo, ¿no? Si bien creo que hay un dolor más profundo que transciende su individualidad, que es el significado que tiene como llamada a la memoria de todos como Michelini o Gutiérrez Ruiz, el otro parlamentario brutalmente asesinado, dos los que antes han caído sufriendo la represión. Detrás de nombres conocitenemos justamente que proyectar ese dolor, sacarlo de la abstracción y repetir que hay una cantidad enorme de personas que han sufrido y están sufriendo un destino más o menos parecido. Creo que esto es lo que corresponde si se habla de Michelini, que era un hombre profundamente ligado a su pueblo y que no admitiría, él mismo, ser nombrado aisladamente. Creo que el asesinato de Michelini, como el de Héctor Gutiérrez Ruiz —con toda la significación particular que tenía dentro de la política uruguaya— y el intento de hacer lo mismo con Wilson Ferreira Aldunate, refugiado luego en la embajada de Austria, son justamente pruebas de la decisión de la dictadura de radicalizar sus procedimientos a un nivel que parece ya no tener límites. Toda esa versión nunca aclarada de si los mató el ejército argentino o si lo hizo el ejército uruguayo o si fueron fuerzas paramilitares de uno u otro país, toda esa confusión es un símbolo claro de la creciente asociación entre las dictaduras latinoamericanas en su intento de genocidio contra los pueblos. Es notorio a través de sus representantes más evidentes: presidentes, ministros, encuentros, visitas, discursos; Pinochet, Stroessner, Bordaberry, Geisel, Banzer, Videla, etcétera. Eso es lo que se deja ver, imaginemos lo que ocurre detrás, a otros niveles, la cohesión fascista que se va formando y desarrollando.

O.—Es que también hay otra cosa muy evidente y es que el único frente que le queda al imperialismo es América Latina, con Africa y Asia en vías de liberarse.

D. V.—Claro. América Latina aparece como la reserva del imperialismo norteamericano, y el futuro creo que está marcado por eso.

O.—¿Cómo anda la canción nuestra, ahora desperdigada por el mundo?

D. V.—Creo que la canción ha sufrido una crisis muy grande. No una parálisis, no una interrupción, sino una dificultad para continuar su discurso. Cuando te digo esto no tengo la menor duda de ser parte de esta lista de trovadores en crisis. Si bien sigo componiendo, no es a través de una o dos canciones aisladas que uno puede sentir resuelta la continuidad de un discurso. Esto no radica en la cantidad de canciones, radica en toda una reflexión de lo que a nosotros nos ha ocurrido y las primeras líneas de un proyecto de futuro, y todo eso no lo encuentro ahora en el terreno de la canción latinoamericana de los países golpeados. Creo que es un hecho natural, la consecuencia de una fractura que todos hemos sentido a nivel del trabajo de cada uno, y la pérdida irreparable de todo un contexto ambiental. Sin duda el Uruguay más real, más palpable, lo está viviendo la gente que permanece en el Uruguay, la gente que vive de cerca la realidad de un país que se ha resquebrajado, y es esa gente la que irá buscando formas de resistencia para salir de todo eso. Y nosotros, en el exilio, tenemos sólo aproximaciones de tipo indirecto, a través de informaciones y de toda la reacción que nos provocan los hechos de los cuales nos vamos enterando. Y tras la derrota que hemos sufrido —porque hay que hablar de derrota, de derrota grave pero no definitiva—, naturalmente que es muy difícil, como lo es políticamente, buscar un camino claro, el plantear propuestas más o menos sólidas desde el quehacer de cada uno. La canción siente también esa fractura. La canción es parte, no funciona aislada, eso es obvio, ni es, digamos, un subproducto de la historia, un producto dependiente, pasivo. Es parte de la historia, recibe una cantidad de elementos del proceso histórico y genera su propia acción, uno de cuyos aspectos es proyectar lo que le llega de afuera. La canción es una especie de espejo, y nuestros espejos están un tanto nublados por todo lo que ha pasado.

RESISTENCIA CULTURAL

O.—Estábamos charlando la otra noche contigo de que el borde de los sesenta y casi diría yo hasta el setenta y dos, se desarrolló en Uruguay una intenta actividad creadora. Se estaba haciendo una cultura muy propia, ¿esto se ha perdido?

D. V.—No. Creo que se ha perdido la posibilidad de que esto forme parte activa de la vida de la gente en Uruguay. Lo que te dije para la canción abarca un panorama mucho más amplio. Creo que hay toda una demostración de resistencia cultural. El hecho de que Benedetti está escribiendo, el hecho de que otro esté bailando, otro filmando, es una prueba de que la cultura sobrevive, sea en el discurso abierto desde el exilio, sea entre los rígidos paréntesis de la vida en el propio país. Naturalmente que el gran conflicto lo vive nuestro pueblo, nuestro pueblo que está siendo aislado de todo esto. Así como la cultura que propone el capitalismo le es suministrada al ser humano por un televisor en una perfecta conexión del aparato al cerebro, conexión sin cables, así se van rompiendo los hilos que unen a un pueblo y su cultura. Es un intento serio y asentado en la violencia represiva. Crean, o intentar imponer, el miedo a la cultura, para concluir en una cultura del miedo. Para un ciudadano uruguayo existen hoy día una serie de materiales culturales que se transforman rápidamente en una prueba que el régimen utiliza para determinar la prisión, la tortura y la muerte. Desde fuera, nosotros, quizás lo que podemos hacer es sostener los pilares sanos de aquella cultura, revisar sus factores dudosos, esclerosados, facilistas, porque nuestra cultura no fue tampoco —no podemos caer tampoco en el error de pensar eso— ejemplar e intocable. Revisar los errores cometidos por el camino y tratar de elaborar lenta y seriamente una nueva cultura, pero que no va a nacer sólo y particularmente en el exilio. En todo caso, sus brotes más auténticos —como reflejo de una realidad— van a nacer en el propio país: nuevas formas semiclandestinas, formas en base a segundas o terceras lecturas, fenómenos que podemos constatar en procesos hermanos como el de Brasil, donde, en momentos en que la censura y la persecución se acentuaron, nació un nuevo discurso, un discurso de sobreentendidos populares. Digo esto y pienso en España, del mismo modo. Durante años la canción ha funcionado aquí en torno al sobreentendido, a apoyarse en una serie, más o menos clara, de símbolos que no se subrayan, se sugieren. Y no creo que todo eso haya nacido por generación espontánea en España, después de la guerra. Nosotros estamos viviendo esa etapa. Una generación que trata de continuar su trabajo, de corregir errores, de proyectar formas nuevas, pero afrontando o el exilio —si está fuera— o la represión de un fascismo joven —si está dentro—, y otra generación, los que tienen ahora doce o trece años en Uruguay y que asisten a un liceo dirigido por el régimen, y que van a tener que irse enfrentando a la necesidad de romper el aislamiento individualista que les propone la dictadura y buscar su propia forma de comunicación con el pueblo. Porque no es decisivamente con discos o libros

en Francia o Venezuela como vamos a cambiar el régimen en Uruguay.

O.—Hay una cosa que algunas veces nos hemos planteado y me gustaría saber qué piensas al respecto. Me refiero al grave problema de un chaval de trece o quince años que está constantemente machacado por una propaganda, por un medio castrador; ¿hasta qué punto dudar de que allí surja algo? Es un doble asesinato: de cuerpos por un lado y de almas por otro.

D. V.—Exactamente. Hay un genocidio muy amplio, también cultural. Muy bien practicado y estudiado, para desgracia de nuestro país. Ha sido una destrucción en escalada. Le han dado una especial importancia al ataque contra la cultura. Vos que eras profesor de la Universidad, lo sabes bien. Y uno se enfrenta a preguntas dramáticas: nosotros en los años setenta cantábamos anunciando un gurisito, la llegada de un hombrecito nuevo como símbolo. Este gurisito tiene ahora seis o siete años, familiares muertos, presos o exilados, asiste a una escuela donde los maestros progresistas son perseguidos y expulsados, donde recibe ya una enseñanza de corte fascista; nosotros cantábamos, como ejemplo de tantos jóvenes anónimos, a una muchacha de mirada clara, ¿no? Muchos de esos jóvenes que dieron su aporte en la lucha contra la oligarquía uruguaya, aparecen ahora con el rostro destrozado, con el cuerpo mutilado por salvajes torturas, en las costas de nuestro país. Todo ese mundo que nosotros sentíamos próximo ha sido malherido. Decimos malherido, no borrado. Con toda la dificultad de que circule información en nuestro país, con todo el riesgo que supone pintar una consigna en una pared (incluso riesgo de muerte), es común ver en algunas calles de Uruguay, una prensa de la resistencia que es todo un símbolo de que las fuerzas populares, pese a todo, sobreviven. Aparece escrito unas veces el nombre de un militar responsable de la tortura; otras, el nombre de un uruguayo asesinado en la tortura. Todo eso representa la resistencia en sus formas más elementales, que es lo que se puede hacer en estos momentos, pero que es una base para nutrir la conciencia de la nueva generación, que en la escuela recibe su cuota de alienación, pero que va a tener símbolos, señales en la vida diaria y en la propia descomposición política del régimen, en la propia crisis que sigue padeciendo el Uruguay, va a tener señales para elaborar una conciencia propia.

O.—Es que además hay elementos demostrativos por encima de toda propaganda. Con siete mil presos políticos y miles de orientales que han pasado por la prisión, el que más o el que menos tiene un familiar o allegado que ha experimentado en carne propia la violencia permitida.

D. V.—De acuerdo. La enseñanza de lo que ve diariamente cada joven uruguayo es imborrable.

CANCION URUGUAYA

O.—Vos sabéis que estuvo Numa Moraes en Madrid, por unas horas. Háblame un poco de toda la corriente de canto popular en Uruguay. Te menciono a Numa porque sé que es uno de los cantantes que más aprecias.

D. V.—Es justo hablar de corriente, pues no somos ni uno ni dos los que

trabajamos en ese sentido. Se ha conocido mucho la canción chilena, por los mismos hechos por los que el golpe chileno ha sido más conocdo que el uruguayo, por lo mismo que lo que ocurre en Chile tiene, en general, más difusión que lo que ocurre en Uruguay. Entonces, poco se habla de la canción opular uruguaya. Creo que puede ser interesante para los españoles que hablemos un poco de un movimiento que ha sido y es tan importante como el de Brasil o el de Chile. Primero, debemos partir de la base de que la canción de opinión, para emplear una de las numerosas palabras que se usan, existía en Uruguay desde hace mucho tiempo, sobre todo a través de algunos payadores, no de todos, naturalmente, pues había tendencias diferentes...

O.—Permíteme cortarte, pero sería conveniente aclarar que un payador es una especie de trovador que improvisa sus versos en el momento de cantar. Eso en cuanto a determinado tema. También está el desafío verbal entre dos de ellos: el "contrapunto", en que los contrincantes intercalan sus cuartetas, generalmente mordaces y siempre espontáneas.

D. V.—Bien. Digamos que estos trabajos estaban casi totalmente marginados a emisoras de segunda o tercera categoría en el contexto de las numerosas radios uruguayas. Pero siempre hubo una presencia de la opinión en el canto popular uruguayo. Esto se irá ampliando, desarrollando cada vez más, en un fenómeno que será la aparición e implantación de una canción propia. Nosotros, ignorando muchas veces el contar con esas raíces marginadas, fuimos muy influidos, en la década del cincuenta, por la penetración de la canción argentina, la canción de proyección folklórica. Perón, en uno de sus demagógicos decretos, había promovido la difusión de ese tipo de música y ésta comenzó a circular de manera amplia en Uruguay.

O.—¿Estamos hablando de "Zamba de mi esperanza", por nombrar algo?

D. V.—Estamos hablando desde mucho más atrás, de Yupanqui, una influencia, por cierto valiosísima. Pero también estamos hablando de fenómenos posteriores al ejemplo yupanquiano, influencias que nos llevan a los jóvenes músicos de entonces a imitar los modelos argentinos. Yo tocaba el bombo indio y había creado un conjunto que se llamaba "Los Serranos" en el interior. Bailábamos danzas folklóricas y todo eso. Mi padre, estudioso del folklore, siempre me señalaba la existencia de uno propiamente uruguayo. Llega un momento en que se nos revela la necesidad, como pueblo, de rescatar esas formas propias, no por una cuestión de chauvinismo, de estar discutiendo con una regla cuan uruguaya o argentina es la milonga, sino por querer reconocernos dentro de nuestro esquema geográfico, político y social, por encontrar allí las formas más afincadas. Esto repercute en que gente como Osiris Rodríguez, como los Olimareños, como Carlos Molina, recreen formas folklóricas nuestras, pero con textos actualizados y ya con un nacimiento de búsqueda musical. Aparece así un cancionero uruguayo en un momento que yo situaría a fines de la década del cincuenta y comienzos de los sesenta. No quiero arriesgar un orden cronológico, porque puedo cometer errores de fechas u olvidos de nombres. Pero hay otra gente que se va sumando a esa labor. Más o menos en esa época están trabajando también valores como Aníbal Sampayo, que hay que señalar que está preso desde hace más de cuatro años; como Alfredo Zitarrosa, de reciente gira en España, déjame pensar...; bueno, ésos son los principales en el comienzo, luego se suman otros. La iniciación de mi trabajo la ubico hacia fines de la década del cincuenta. En un principio el fenómeno es bastante particular, la canción comienza a expresar una temática campesina, a pesar de ser hecha en muchos casos por gente de Montevideo. Hay una constante que es hacer canciones relacionadas con la vida en el campo. Yo, que soy de Montevideo, cantaba en ese momento a los ríos, a la vida de los trabajadores rurales, al interior. Quizás porque Montevideo es una ciudad hacia donde se produjo una gran corriente migratoria del campo. Esa presencia del interior estaba muy metida en nuestra vida diaria, en el lenguaje, en toda una mentalidad, aunque uno fuera "urbano". Y quizás también obedeció a nuestra dificultad por cantar una realidad más cercana, al alcance de los ojos, la realidad urbana que, durante esos años, no se cantó casi. Si mal no recuerdo, tanto Los Olimareños, como Osiris, como Zitarrosa, como Sampayo, como yo, cantábamos con una proyección campesina. A estos nombres

se sumará más tarde José Carbajal, de Colonia, quien trae una autenticidad en su lenguaje campesino similar a la de Osiris Rodríguez, pero no con un punto de vista de narración épica, como aquél, sino con una crónica costumbrista, intimista. Carlos Molina se mueve en el terreno de la improvisación en el cual es brillante, pero también compone canciones de especial emotividad, siendo, junto con Los Olimareños, quien ha logrado más comunicación con los públicos del interior del país. También Sampayo tiene implantación, sobre todo en la región litoral, siendo él oriundo de Paysandú. Musicalmente Sampayo sintetiza todo el folclore litoraleño, incluso instrumentalmente, dado que toca además de la guitarra el arpa, de origen paraguayo. Las canciones de Zitarrosa aparecen también ligadas a la vida campesina y, en muchos casos, a la vida del habitante de pequeños pueblos del interior, mientras que en la música transmite la imagen del típico "cantor criollo", sostenido por los "floreos" de sus guitarristas. En todo ese material que esas voces proyectan comienza a aparecer, naturalmente, la problemática social, la explotación que golpea la ya deteriorada imagen de "Suiza de América", que tenía el Uruguay. La canción se va radicalizando, y también comienza a tomar contacto con la realidad de la capital, realidad violentada por la represión contra huelgas obreras, estudiantiles. Yo recuerdo cómo en esos años la realidad se va haciendo presente en la canción. En el 64 cantábamos a un peón de estancia, en el 68 vamos a estar cantando a un estudiante muerto; en el 72, a las causas de todo esto y las posibles vías de salida. Es en ese momento cuando surge una nueva generación en la cual hay una voz que me parece fundamental: Numa. Detrás suyo y junto a él, hay otros. La situación nos impide detallar nombres, por ahora. El trabajo de Numa surge en estrecho contacto con los mejores poetas uruguayos y con algunos jóvenes poetas en formación. Es un talentoso compositor de música para poemas y un intérprete de especial fuerza. Entre la otra gente nueva, la que podemos nombrar por estar fuera de Uruguay, cabe citar a Los Vidalín, de Durazno, a Ricardo Comba, y entre los que permanecen en el país hay muchos, muchos nombres. Preferimos dejar que su trabajo y su obra fructifiquen dentro de las limitaciones impuestas, lo importante es que tarde o temprano será el pueblo quien los reconocerá como nuevas voces nacidas de él, de su color, de su encierro.

O.—¿Cómo sobreviene la crisis sobre la canción en los comienzos del setenta y dos?

D. V.—La canción en ese momento es objeto de una dura persecución. Los casos más extremos son los de Aníbal Sampayo, ya mencionado, y del joven cantante Ricardo Collazo, preso también desde hace cuatro años. Otros compañeros de los sectores de la cultura sufren encarcelamiento, tortura, junto a su pueblo. A eso se suma mi prisión, la expulsión de Numa y, naturalmente, el exilio de otra gente, ya sea porque se ve obligada a partir o porque ya estaba en otro país y ahí se queda: José Carbajal, el valioso folclorista Marcos Velásquez, y otros.

O.—¿Y tus preferencias en cuanto a la canción?

D. V.—Desde hace mucho tiempo lo que hacen Los Olimareños, a quienes considero excelentes; me gusta lo que hace ese ejemplo que es Carlos Molina; ya te hablé de Numa, todo esto dentro de la canción uruguaya, es lo que siento más cercano. Pero creo que es sano para la canción no encerrarse en fronteras estrechas, y considero muy importante lo que está ocurriendo en términos latinoamericanos con la canción, muy enriquecedor. Se va revelando una aproximación cultural de los distintos países del continente, un ataque a la balcanización que nos separa. Estábamos acostumbrados a consumir una canción generalmente alienante. Me acuerdo de niño haber escuchado toda una serie de canciones argentinas, brasileñas e incluso uruguayas, de un carácter comercial, jugando la alienación a partir de ciertos toques nacionaloides. Es cambio ahora, los valores culturales de nuestros pueblos, a pesar de todo el efecto de la rapiña imperialista, se van conociendo.

O.—Volviendo a España, ¿seguís de cerca el trabajo musical de los cantantes españoles?

D. V.—Bueno. No tan de cerca como la distancia de Francia a España puede hacer pensar. Es fundamental estar allí mismo. Conocer las cosas por revistas o referencias no es lo mismo que estar inmersos en el ambiente del público, palpar la actividad creativa y, asimismo, disponer de discos que a Francia no llegan regularmente. He perdido un poco el pulso de la canción española. Es uno de los motivos por los que siento grandes deseos de volver a España. Y espero ir un día. Antes que buscar nuevas fórmulas indirectas de mantener contacto con España, tengo la esperanza de que esta injusta medida —por cierto muy poco democrática— sea levantada.

DICTADORES TERRORISTAS

O.—¿Latinoamericanos hoy?

D. V.—Para los uruguayos, chilenos, argentinos, brasileños, paraguayos, etcétera, ha llegado el momento de poner en claro que estamos siendo perseguidos por el terrorismo internacional. Se habla tanto de terrorismo internacional que hasta tenemos un mal reflejo si oímos la expresión en su verdadero sentido. Porque yo pienso que los terroristas son los dictadores que siembran el terror y el crimen en sus pueblos. Ejercen su poder a través del terror. Son terroristas que a través de un modelo de dictadura vendida al imperialismo norteamericano ejercen el terror. ¿Hay que esperar a tener medio millón de latinoamericanos asesinados para hablar de "crímenes de guerra"? ¿Hay que esperar que inventen nuevos métodos de torturas para hablar de "violación de derechos humanos"?

O.—Las decisiones del último Tribunal Russell son inequívocamente claras al respecto.

D. V.—Sí. Pero también son claras, siniestramente claras, las conclusiones que podemos sacar tras el apoyo prestado a la dictadura chilena, dándole el privilegio de ser sede de la última reunión de la OEA.

O.—¿Ves algo aplicable en especial a todo el frente de la canción, por encima de su país de origen?

D. V.—Creo que hay que buscar nuevas formas, nuevas herramientas, nuevos lenguajes. Cada vez me gusta menos fácilmente una canción. Veo también una tendencia al "arreglismo", no como una consecuencia natural de una canción que reclama instrumentos y que logra un arreglo de calidad, sino como una especie de mecanicismo decorador. Hay quizás un complejo cultural escondido detrás de esa proliferación de arreglos o seudoarreglos que muchas veces distorsionan la inocencia original de un tema, esa simplicidad llena de riqueza que a veces puede sugerir una voz y una guitarra, y que se puede malherir agregando instrumentos. Como ejemplo reciente y desconcertante te digo el de un arreglador, cuyo origen desconozco, que agregó su trabajo a la edición europea del último disco hecho en vida por Violeta Parra. Esa orquesta agregada a un disco que Violeta creó con su voz, guitarra, charango y bombo, y que es un ejemplo dentro de la canción latinoamericana, ese "arreglo" es un caso límite de lo que te decía antes. Esto no es una posición donde yo niego el arreglo instrumental en sí como tal. Desde un comienzo yo he trabajado con otros instrumentos. Mi preocupación es el manejo superficial de todo eso, que se agreguen instrumentos para "vestir" la canción, cuando se duda de su propia piel.

O.—Esto me enlaza con otra pregunta. He oído críticas acerca del disco "Trópicos". De alguna manera comentaban que no era representativo de Viglietti.

D. V.—Evidentemente, en ese disco hay un cambio obvio. No soy allí autor, compositor, sino intérprete de otros creadores. En ese disco traté de que todo eso que hablamos de la comunicación entre los latinoamericanos no quedara sólo en palabras, sino que se vuelva una actitud real de cantar la música de los pueblos hermanos. Entiendo que el disco pueda gustar o no, que la interpretación pueda ser o no aceptada, pero me parecen fuera de lugar los argumentos en cuanto a "representatividad" o "fidelidad a sí mismo". En Latinoamérica y Europa se conocía muy poco la canción brasileña de gente como Chico Buarque, Edú Lobo, la nueva trova cubana de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola; me parecía importante cantarlos, difundirlos para que la lengua (en el caso de los brasileños) o el bloqueo político (en el caso de los cubanos) no impidiera su circulación.

VOLVER ATRAS

O.—Vamos a volver quince años atrás...

D. V.—Estamos en los sesenta... Déjame pensar...

O.—Más atrás.

D. V.—Bueno, te puedo decir lo que hacía en esos años. Me ponía una moñita negra y daba conciertos de guitarra clásica en el SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica), que es el teatro oficial de allá, y en otras salas de la capital y el interior. En casa comenzaba a cantar y escribir.

O.—A lo que quiero llegar es a la explicación de tu proceso, por cuanto tus orígenes y antecedentes familiares son en base a lo que llamaríamos, empleando el término uruguayo con pinzas, música culta.

D. V.—Recibí la influencia a través de mi madre con el piano como herramienta de la música —entre comillas— clásica. De parte de mi padre una doble influencia porque él tocaba la guitarra clásica, pero también practicaba de manera creciente el repertorio de origen folclórico, además de haberse dedicado a folclorólogo. También recibí un gran caudal de discos de viejos cantantes: Magaldi, Gardel; más adelante, Antonio Tormo, que fue ídolo mío en la infancia. Y por parte de un tío recibí la influencia de la música en todas sus formas, pues era un pianista que trabajaba en locales nocturnos de Montevideo y en una época en el Hotel Plaza, donde cumplía la tarea de responder con su piano a los pedidos de turistas americanos, alemanes, brasileños, etcétera. Había que tocar lo que pedían sin demora. A través suyo recibí esa música silvestre, intuitiva, a lo que unía sus conocimientos técnicos, por lo que fue él quien me ayudó en algunos arreglos del disco "Canto Libre". Arreglos de los cuales, por mis ideas sugeridas entonces, estoy arrepentido en algún caso. El fue un personaje muy interesante, muy vivo. Esas fueron las influencias de esa época. También estudié piano y tuve sucesivas crisis con el instrumento, no me convencía de que ése era mi camino. A los cinco años mi padre me había dado clases de guitarra, estudié un mes y me dolían los dedos. Largué todo. Es bastante tardíamente, a los diecisiete o dieciocho años, cuando me acerco a la guitarra a través de la canción argentina. Empiezo a imitar a Eduardo Falú, a Los Chalchaleros, a cantar todo ese epertorio. Es una aproximación afectiva a la guitarra y a todo un grupo humano en el departamento de Minas, grupo con el que comparto interminables horas de música. Grupo donde había un carpintero, un muchacho que trabajaba en una empresa de camiones, distintos trabajadores y amigos, horas en

que la guitarra era presencia permanente, tocando tangos o valses o milongas. Todo esto a mí me crea una afectividad mayor por la música popular y paso a formar parte de lo que es esa música.

O.—¿Qué ha sido de toda esa gente?

D. V.—Mira, he perdido totalmente el rastro de ellos. Había gente con talento en ese grupo. No eran profesionales, cada uno hacía con la música lo que le gustaba. Trabajaban de día en sus talleres y de noche cantaban tangos en la pieza, mate o grapa en mano.

O.—¿Pero vos habías estado antes de esto mucho tiempo en Montevideo?

D. V.—Justamente. Lo que podía haber vivido cualquier muchacho de mi edad en el interior, por estar en Montevideo, yo no lo había vivido. Sí había vivido la vida de barrio, en Sayago, pero esa otra experiencia la conocí en Minas. A partir de esa época empiezo a sentir la necesidad de escribir textos. Siempre me había gustado escribir, pero lo empecé a plasmar en unas canciones de textos muy despistados: románticos, líricos, resumen de la adolescencia que había terminado. Algunas veces canto algo de eso, para no renunciar a algo que es parte mía. Pero otros temas ni los canto ni los soporto grabados; prefiero no acordarme. En este momento, como perspectivas —que podría ser otra pregunta—, aparte de discos y esas cosas...

O.—¿Salió a flote el Daniel periodista?

D. V.—... tengo muchas ganas de frecuentar otras formas de expresión. Como te decía, y creo que lo he dicho más de una vez, quiero escribir. Pienso que en cualquier momento esto aparecerá. No me refiero al trabajo periodístico relacionado con la canción, sino también a escribir otro tipo de cosas.

O.—¿Por qué no lo anunciamos como primicia? ¿Decimos ya aquí que nos vas a mandar cosas a España?

D. V.—Bien, pero si prometo algo es con relación a la música; el resto ya veremos.

O.—Veremos.

D. V.—De manera que me voy a meter en otro lío expresivo, del cual quizás hablaremos dentro de dos años, cuando atraviese la crisis correspondiente. De todas formas pienso que esto es vivir: el tener siempre una crisis a superar. Cuando hablo con una persona que me dice que se siente estupendamente, salgo corriendo.

Texto y fotos: CASTOR

Steely Dan:

La bohemia del rock

STEELY Dan es uno de los grupos más interesantes aparecidos en la presente década. Las influencias que tiene el grupo vienen principalmente de tres fuentes: los compositores clásicos del siglo XX, Stravinsky, Debussy, Ravel; el jazz de los años 40-50, Ellington, Parker, Miles Davis (y las derivaciones latinas de Mongo Santamaría y Tito Puente), y, por último, el rock de los 60, Beatles, Stones, Byrds, Chuck Berry, Van Morrison.

Los responsables directos de la banda Steely Dan son Donald Fagen y Walter Becker. Ellos, compañeros de estudios en Bard, son los compositores casi en su totalidad de la música que el grupo ha interpretado a lo largo de sus cinco lp's (1).

El primer trabajo que realizaron como músicos, juntos, fue la banda sonora de una película, "You gotta walk it like you talk it (or you'll lose that beat)", que fue editada por Spark Records, pero al no considerarla importante nunca se reeditó, aunque su productor Gary Katz pensaba que había una canción realmente buena (2) que podría definir el futuro estilo de Steely Dan.

Hacia 1970 entran en contacto con Dennis Dias, guitarrista, con el cual se fueron a una banda llamada (como la novela de Herman Hesse) "Demian". Poco duró la experiencia y al deshacerse el grupo se unieron a Jay & the Americans, para los cuales compusieron algunas canciones. Con ellos hicieron una aparición en un "revival" de la música de los primeros 60 en el Madison Square Garden, junto a gente como The Angels o The Shirelles.

Más tarde entraron en contacto con el guitarrista Jeff Baxter (hoy con Doobie Bros). A través de Gary Katz, quien ya producía algunos trabajos en la Dunhill-ABC, se les presentó la oportunidad de grabar, gracias a las presiones que el propio Katz hizo sobre el, por entonces, presidente de ABC Records, Jay Lasker. Durante seis meses estuvieron preparando material, y los ya mencionados, Fagen, Becker, Dias y Baxter, junto al batería Jim Hodder, grabaron el primer álbum Steely Dan "Can't buy a thrill". Era junio de 1972. De este primer álbum se extrajo un single, "Do it again", que supuso el primer gran éxito del grupo.

Ya en este álbum se dejan notar las influencias del jazz, hasta tal punto que Walter Brecker, en "East St. Louis toodle-O", de Duke Ellington, reproduce con el wah-wah el solo de trompeta que Bubber Miley hacía en la grabación original del Duke. Estas influencias ya no las abandonarían en ninguno de sus posteriores discos. Así, en el tercer álbum encontramos un homenaje a Charlie Parker en "Through with Buzz".

Actualmente, Steely Dan tienen publicados en nuestro país las dos últimas producciones, "Katy Lied" y "The Royal Scam". Este último les ha supuesto ser reconocidos en Europa como una de las mayores promesas del rock actual.

El grupo ha sufrido una transformación, se me antoja caprichosa, para la realización de sus álbumes. Tan sólo Donald Fagen, Walter Becker y Dennis Dias han sobrevivido desde aquel "Do it again"; Gary Katz sigue siendo el productor, los restantes miembros son flotantes; Roger Nichols, el ingeniero de las grabaciones del grupo, es elemento importante en las mismas, pues es él, al fin y al cabo, quien se encarga de realizar las mezclas de la compleja música de los cerebros Fagen-Becker.

En las últimas producciones cuentan con una serie de músicos venidos de los más diversos campos musicales; así pues, no es extraño encontrar a gente como Phil Wood, Plas Johnson, Victor Feldman —del jazz—, así como Larry Carlton, Wilton Felder —Crussaders—, o a Rick Derringer, Timothy Schmit —Poco—, etc. En "Katy Lied" nos encontramos nada menos que con siete guitarristas, de los cuales sólo dos —Becker y Dias— son de Steely Dan. Walter Becker reconoce (3) que él sólo toca un poco el bajo y otro poco la guitarra. Siempre es un quinteto o un sexteto quien hace la base, lo demás se añade después. Lo cual, imaginamos, debe suponer en principio una dificultad a la hora de actuar en directo.

Naturalmente, el contar en un estudio con tres o cinco guitarristas extras, dos bajos, dos baterías, cuatro teclistas, y así sucesivamente, representa una gran ventaja; no quiere decir esto que todos los músicos que se mencionan en la portada toquen a la vez o en la misma sesión; para una determinada canción, donde necesitan imprimir la fuerza del rock, cuentan con Derringer; si el tema necesita unos arreglos de jazz, pues ahí están Wilton Felder, Victor Feldman o Plas Johnson; si tienen que añadir unos coros soul, están la Shirley Mathews, la Venetta Fields y la Clyde King, por ejemplo. Pero en directo esto sería costosísimo; los Fagen, Becker, Dias y el resto que forme el grupo se la han de valer por sí solos, y les quedan dos alternativas: o se llevan los "backgrounds" en cinta magnetofónica o cambian los arreglos de las canciones para que en la actuación no queden deslucidas, y así, me temo, cambiaría bastante la música de Steely Dan. Hace bastante tiempo que no actúan, y parece ser que esto les va a perjudicar, a no ser que encuentren la forma apropiada para solucionar los numerosos problemas que deben de tener, incluso por la cantidad de miembros volantes que pasan por S. Dan. Pero, mientras tanto, tienen idea de seguir produciendo discos; recientemente Donald Fagen y Walter Becker estuvieron en Gran Bretaña, en Londres, viendo la posibilidad de grabar en estudios británicos, según Fagen (4), "para cambiar un poco de escenario". Para enero del 77 tienen que haber concluido dos nuevos álbumes.

"The Royal Scam", su última producción hasta el momento, ha alcanzado los primeros lugares de las listas británicas y les está lanzando en todo el continente. Intentaremos analizarlo.

Se siguen encontrando influencias de estilos en general, aunque de nadie en particular, si bien existen algunas coincidencias en la música Fagen/Becker y otros músicos o grupos.

Según las notas del anterior, "Katy Lied", se puede apreciar un contacto o acercamiento entre la música del grupo y la de Frank Zappa. En "Sign in stranger" —del Royal Scam— lo podemos apreciar. Este tema termina con una coda o arreglo de metal que recuerda a los "riffs" que sirven de puente a "Son of Orange County" y "More trounble every day" en el "Roxy & Elsewhere" de Zappa. Por supuesto que esto no quiere decir que unos copien a los otros, sino que se trata de una lógica casualidad. Es una consecuencia natural de la evolución de la música de ambos, que tienen algunos puntos en común. No obstante, y según las mismas notas a las que nos referimos del "Katy Lied", mientras Fagen y Becker escuchaban jazz y creaban ideas para un futuro, ya Zappa desarrollaba las suyas de acuerdo a la música que se hacía por aquel entonces, tanto en rock como en jazz. Incluso los textos de este tema tienen algo de "zappescos". "Sign in stranger" narra una historia un tanto de ciencia-ficción, una especie de escuela de gangsters: "¿Has oído lo del 'boom' en Mizar-5?, la gente tiene que gritar para vivir; no tienen ni un solo policía, no importa dónde hayas estado o lo que hagas; ¿tienes una mancha en tu historial?, déjaselo a mi hombre, él lo arreglará rápido. Pepe (sic) tiene una cicatriz de oreja a oreja, él podrá hacer que desaparezca tu fotografía. Tú, zombie, has nacido de nuevo, amigo mío, ¿no quieres firmar como un extraño?"

"The Royal Scam", la canción que da título al álbum, trata de los problemas que los portorriqueños encuentran para establecerse en Nueva York.

"The caves of Altamira", un tema sobre el legado de las primeras civilizaciones en la tierra: "Sobre la piedra, una mano antigua en un marchito verde-amarillo, da vida a una maravilla mundial, cantada a menudo, pero nunca vista, obligado ahora y siempre a trabajar en el mar y en el cielo, cada hombre y bestia aparecida, un amigo tan real como yo..."

En "Royal Scam", cuenta Fagen (5), lo que Steely Dan pretenden es yuxtaponer los distintos estilos de escritura en una misma canción, combinándoles cada uno de ellos con la música que les puede ir. "Green earrings" puede ser un ejemplo; lleva una improvisación contemporánea a la que sigue un ciclo de rápida progresión y otra sección que, de hecho, es de otra época. Así se explica la necesidad de los diferentes músicos que intervienen en las sesiones de grabación para Steely Dan.

En definitiva, estamos ante unos consumados músicos, expertos conocedores de los estudios de grabación y de los trucos de técnica que se pueden emplear en ellos, y que a pesar de haber sacado el nombre del grupo de la novela de William Burroughs, "Naked Lunch", tan sólo tienen de común con el autor el espíritu de la bohemia de los años 50.

Jorge MUÑOZ

(1) La producción de Steely Dan en lp's es la siguiente:
"Can't buy a thrill" (1972).
"Countdown to Ecstasy" (1973)
"Pretzel Logic" (1974).
"Katy Lied" (1975).
"The Royal Scam" (1976).
(2) "Dog eat dog".
(3), (4) y (5) Ver Melody Marker, junio 1976.

OZONO

AVANCE
NUMERO 14

noviembre 76

- Carta de Rudi Dutschke.
- HARE KRISHNA, en la Quinta Avenida.
- JUAN GOYTISOLO: "Terra Nostra" (y II).
- FASSBINDER y el nuevo cine alemán.
- JAIME CHAVARRI: "El desencanto".
- Nueva canción canaria.
- EZRA POUND, un poeta maldito.
- Los partidos políticos, ante la cultura (II).
- Corresponsales de guerra.
- Entrevista: ADOLFO CELDRAN.

Guía de discos

Canción

LUIS PASTOR: «Vallecas» (Movieplay-Gong).

Estamos ante el mejor disco editado en Madrid desde hace mucho tiempo. Desde «Fidelidad», el primer lp de Luis, hasta «Vallecas» parece haber transcurrido una eternidad. y eso a pesar que aquel disco no era en absoluto malo. Sucede simplemente que el esquema del cantautor-texto se ha roto. El compromiso se ha llevado a la música, mejor dicho, a la canción por entero. Luis Pastor debe mucho de su despertar a la obra de José Afonso. Ella le ha facilitado el recurso técnico con que abordar sus inquietudes. De cualquier modo estamos lejos de pensar que el resultado a que se ha llegado sea producto de una simple preocupación estética. El problema, afortunadamente, es de orden ético. De profundización en la tarea del cantante. Luis Pastor tenía el deber de hacer un disco así de bueno, pero también el derecho de hacerlo. El alcanzar la cota en la que se encuentra es debido a un duro trabajo desarrollado pero no por las buenas, sino en un equipo e integrados en un medio social, su barrio. Sólo así se explican sanciones como «Vengan a ver» o las nuevas sobre el Plan Parcial, etcétera, en las que se capta plenamente el sentir de un pueblo, porque se es pueblo.

Jean Pierre Torlois y Carlos Llorente son los colaboradores habituales de Luis con los que ha llegado a una plena compenetración. Ellos, junto con Miguel Angel Chastang, forman el núcleo base responsable del lp. En un plano diferente habría que situar la labor de Fausto y de Victorino; ellos son los artífices de ese toque delicado y detallista que se respira en el álbum. Unos y otros han logrado realizar diez canciones llenas de amor, sensibilidad, honestidad, desafío y reivindicación de clase.

Los poetas elegidos son magníficos, y salvo la adaptación al castellano del «Coro de Primavera», de José Afonso, que resulta un poco forzada por la difícil colocación de los acentos en las estrofas, no hay pega alguna que objetarle. Mejor que comentar una a una las canciones sería que cada cual fuera descubriendo personalmente la riqueza que encierra «Vallecas». El aire nostálgico que el acordeón de Vitorino impregna a la «Canción del exilio», la guitarra eléctrica distorsionada en «Vengan a ver», la musicación espléndida de «Amar es combatir», el verso manchado por la grasa, y el «Vamos juntos», que ya canta medio Madrid.

Para mí éste es un ejemplo de lo que entiendo por cultura popular. Hay mil más: vamos a hacerlos.

XERARDO MOSCOSO: Galicia.

Disco grabado en Francia por este veterano componente del grupo gallego «Voces Ceibes» —primera manifestación popular contemporánea de aquel país, a nivel de canción— y que carece

de todo tipo de información respecto de la propia grabación, lo que nos hace pensar en que la producción, e incluso la promoción y distribución, la ha hecho el propio cantante. Se constituye, así, en una de las primeras muestras de disco auto-gestionado y lanzado al margen de los circuitos comerciales que realiza un autor ibérico, clandestinidades al margen.

Se trata de un trabajo de gran coherencia estilística y de elevada conciencia política. Hay poetas de la tierra celta, tales como Celso Emilio Ferreiro, Salvador García Bodaño, Xose Neira Vilas, Ramón Cabanillas, Manuel Alvarez Torneiro, Avelino Díaz, e incluso un poema de Rosalía de Castro, «Este se va...», con el que se abre el disco. La composición musical ha corrido a cargo del propio cantante, en un porcentaje muy elevado, y la colaboración, en algunos temas, de viejos compañeros, como Vicente Araguas y Bibiano.

El resultado final es de una grave sobriedad y de una gran desnudez. A veces, demasiado árido para el oido, pero hay ciertas cosas que no se pueden decir sino como amargura, rabia y frialdad: «Antes de ser esclavos / ¡hermanos!, ¡hermanos gallegos! / que corran ríos de sangre / desde la montaña al valle».

A destacar, finalmente, la transcripción trilingüe (gallego/francés/castellano) de los textos de las canciones y la presentación del disco a cargo de Alfonso Jiménez.

MALICORNE (Mediterráneo)

Hay que celebrarlo. Y no sólo que se edite Malicorne en España, ya que eso supone que también puede editarse a La Bamboche y otros grupos por el estilo que graban en discos Hexagone.

Malicorne es un grupo de folk-revival francés y mientras no se demuestre lo contrario, bretones aparte, es el mejor que existe en Francia. Tres hombres y una mujer componen el grupo. Sus instrumentos son: guitarras, zanfonas, gaitas, clavicordios, violines, flautas y una infinidad más, en especial de cuerda. A menudo los electrifican.

Sus canciones son básicamente tradicionales francesas, algunas muy antiguas, aunque introducen también temas canadienses.

Ellos han llegado a crear un sonido propio fácilmente identificable y un modo de tratar los temas que demuestra un gran conocimiento tanto de la tradición como de la composición en general. En ningún momento se limitan a repetir mecánicamente una canción extraída de un cancionero o aprendida en una granja. Su trabajo se caracteriza por la gran elaboración con que fabrican sus temas. En algunos mezclan distintas versiones de la misma canción; en otros componen nuevas formas musicales con que cantan alguna estrofa y así darle variedad al romance; otras veces es sólo el tratamiento orquestal lo que da agilidad a la canción, o un motete o una danza que le añaden o intercalan.

Con todo esto logran crear unos ambientes totalmente cortesanos; el grupo parece una orquesta de cámara en ciertos momentos, y es una de esas raras ocasiones en que la trascendencia con que están ejecutados los temas, lejos de afectar el conjunto le da un aire de clasicismo y de perfección.

La limpieza de sus voces, el color de sus coros, el rigor en el ritmo son otras de sus muchas cualidades. Es imprescindible oírlos para comprender la riqueza de Malicorne.

Este es el tercer disco del grupo, aunque en el primero, «Pierre de Grenoble», no apareciese el nombre del mismo, sino el de sus líderes: Gabriel y Marie Yacoub. Al álbum se le ha respetado la presentación original, que incluye las letras y los comentarios sobre la procedencia y la viscisitudes de los temas.

JOSE AFONSO: «Eu vou ser como a toupeira» (Hispavox).

Al fin llega esta obra maestra afonsina. Fue en Madrid, en el 72, cuando se grabó este lp, que es el cuarto en la discografía de Afonso, precedido de las «Cantigas do Maio» y anterior a «Venhan mais cinco», ambos editados aquí.

En las sesiones de grabación participó, entre otros, el cantante gallego Benedicto, cuyo primer lp si no se ha grabado está a punto de serlo.

Musicalmente está más cerca del «Venhan», aunque mucho más contenida la orquesta. En cuanto a los textos, es mucho más combativo y coherente.

En él están incluidas can-

ciones como «A morte saia a rua», dedicada al escultor militante del PCP Jose Dias Coelho, muerto a tiros en la calle por la PIDE en 1961; «O avo cavernoso» —El abuelo cavernícola—, dedicada a Salazar, y «Eu vou ser como a toupeira», lo que por ahí se llamaría una velada loa a la subversión.

De todos modos, si este disco es importante es porque constituyó el banco de experiencias sonoras que luego desarrollaría en su quinto lp con toda su grandeza. Aquí las canciones empiezan a hacerse complejas sin perder por ello su frescura; la sensibilidad se hace omnipresente y la música pasa desde lo más insólito (una melodía al gusto chino) a unos ambientes religiosos en los que se sucede unas bellísimas letanías, o a un ritmo africano, como sucede en la maravilla que es «Sete fadar».

Rock

DONOVAN: «Slow Down World» (CBS).

En este lp que Donovan dedica a la reina de Venus, y en el que nos pide que «lo utilicemos antes de que concluya el siglo», el autor recupera la candidez de antaño, que parecía perdida. Renuncia a su mesianismo de última hora y vuelve a las estructuras simplísimas en los temas, al empleo de la armónica como base en el acompañamiento, a cantar canciones del viejo amigo Derroll Adams e incluso a dedicarle una a la viuda, en este caso negra, uno de los personajes que más le encantan a Donovan y que con más cariño ha tratado siempre.

El Donovan familiar abandona su intimidad en un solo tema para estar con el Donovan más cercano (discográficamente). Es el «A well known has been», que en principio debía figurar en la cara A, corte dos, pero que está mejor en la actual situación, cara B, corte uno, pues al darle la vuelta al disco se puede, si se desea, prescindir fácilmente de él.

Muestra de esa sencillez en las composiciones y de ingenuidad en los textos es «Children of the World», en donde, entre otras cosas, nos confiesa:

«Alguno de nosotros cree en el comunismo.
Alguno de nosotros cree en el capitalismo.
Alguno de nosotros cree en la libertad total.
Alguno de nosotros cree en Hari-Krisma.
Alguno de nosotros cree en David Niven.
Pero los niños creen en los amigos.»

ROD STEWART: «A night in the Town» (Hispavox).

Nuevo disco de este buen vocalista inglés, muy en la línea de sus anteriores producciones y que no desmerece, ni tampoco aporta nada, respecto de ellas. Como es habitual, hay aquí un sonido atractivo, un trabajo eficiente de producción y una labor del cantante que se mueve entre la eficacia y la rutina. El aspecto creativo es el más olvidado. Stewart tiene que recurrir en ocasiones a viejas canciones de los Manfred Mann («Pretty Flamingo») y Cat Stevens/P. P. Arnold («The first cut is the deepest»). Por parte del cantante hay únicamente un loable intento, si bien algo pretencioso: «The Killing of Georgie», extenso tema por los caminos de la canción con «mensaje».

CHIP TAYLOR: «This side of the Big River» (Hispavox).

Chip Taylor es uno de esos baladistas medio vaqueros que con su grave voz, algo afectada, nos cuentan entretenidas historias. Hay en él una clara referencia a Kris Kristofferson, sus argumentos se parecen demasiado, pero el momento de Chip es superior al que atraviesa Kris. Los instrumentistas de los que se ha sabido rodear son gente escogida de Nashville con con una enorme experiencia encima. Sin embargo, es curiosa la forma cómo se ha grabado el disco. Pete Drake, Buddy Spiker y los Jordanaires grabaron en Nashville sus efectos y sus coros sobre las bases grabadas en Nueva York por Chip Taylor y el resto de los músicos.

POCO: «Rose of Cimarron» (Mediterráneo).

De la formación original no quedan más que dos miembros, el «pedal steel» y el batería. El primero sólo componía una canción por Lp y el segundo a lo sumo hacía algún coro. Esta situación límite se produjo hace algún tiempo, cuando Richie Furay, alma de Poco, abandonó el grupo. A partir de entonces Rusty Young se ha visto obligado a componer más y a diversificarse en sus composiciones. De hecho, poco ha conservado su sonido, aunque en este álbum aparece una tendencia «vaquerizante» muy fuerte y que puede ser peligrosa, pues el grupo tenía una personalidad propia que se puede eclipsar en un ambiente más «country». Ello es debido a las composiciones de Cotton y a muchos de los músicos que se han sumado en las sesiones de grabación.

El haber contratado tanta gente parece responder al deseo de hacer un buen álbum, mucho mejor que el precedente. En efecto, así ha sido, pero se ha desvirtuado algo el sonido Poco, el cual, de todos modos, se encuentra en toda su belleza en algún tema como «Stealaway». Por el contrario, en composiciones tan inspiradas como la que da título al álbum se ha patinado lastimosamente, sobrándole tres minutos largos en que un piano y unas cuerdas destrozan el buen sabor de los anteriores tres minutos.

Hablando de pianos, hay que añadir que, según los créditos de la carpeta, Steve Ferguson, viejo puntal de Spirit, toca dicho instrumento en toda la cara B y la verdad es que por más que me esfuerzo no lo localizo con claridad.

JANIS IAN: «Stars» (CBS).

Este es el cuarto de los siete Lps que hasta la fecha tiene grabados Janis Ian. Aparece por ser el primero para la CBS, que ya ha editado los dos siguientes.

La edición española supera la original americana, incluyendo las letras y los nombres de los músicos que intervienen en cada una de las grabaciones, por lo cual nos felicitamos, pues en Janis los textos son esenciales.

El álbum está en la línea de los que le han sucedido. «Stars» es una canción maestra, una entre las tres mejores en la carrera de Janis. La excelente composición recibe el tratamiento intimista que necesitaba, justificando ella sola el Lp, aunque esto pueda parecer una exageración.

Por otro lado, Janis Ian no tiene nada que envidiarle a los buenos instrumentistas que la acompañan, demostrando un preciso dominio de las guitarras, eléctrica y acústica, y del piano.

Al igual que este primero de Janis Ian (con la CBS), se han publicado un par más de primeros Lps: «Sittin' In», de *Loggins* y *Messina*, lo mejor de una carrera que llega ahora a su fin con la separación del dúo. Y «Pieces of the Sky», de *Emmylou Harris;* de ella comentamos su segundo disco el mes pasado. Lo que valía para aquél vale para éste, aunque entre uno y otro me quedo con el «Elite Hotel».

AMERICA: «Hideaway» (Hispavox).

Hace cuatro años aparecía un álbum magnífico de América. El recuerdo constante de Crosby Stills y compañía se compensaba con la calidad de los temas. En nuevos álbumes, América diversificaría los recuerdos, alcanzando éstos hasta los mismos Beatles. Poco a poco su producción ha ido perdiendo consistencia, llegando a este «Hideway» que es un cúmulo de canciones sin especial relieve, llenas de influencias ajenas y sin el denominador común de una mínima base creativa. Sus voces agradables y sus melodías más o menos frescas no nos dicen nada.

La total falta de dirección y el cada vez más pobre nivel compositivo hacen pensar que no fructificará jamás la promesa implícita al álbum del «Caballo sin nombre».

Blues

«Los caminos del blues», parte dos (vol. 6-10) (Mediterráneo).

En el anterior número de OZONO hablábamos de los cinco primeros volúmenes de la serie y de la probabilidad de que el resto se pusiera a la venta a los pocos días. Algo así sucedió. Vamos, pues, a por este nuevo montón de buenos discos. Nada menos que Joe Turner, T-Bonne Walker, Earl Hooker, Eddie Vinson y Homesick James.

Antes de pasar a verlos uno por uno quisiera destacar la feliz idea de incluir en las contraportadas de los discos extensos comentarios de especialistas sobre la obra y milagros de los distintos intérpretes. Dada la escasez de publicaciones sobre el tema (últimamente se ha editado «El Blues Moderno», E. Júcar, merece leerse), aportan valiosos datos y sobre todo contribuyen a situar a los músicos en las coordenadas justas de tiempo y estilo, haciendo mucho más fácil su comprensión. Son particularmente interesantes las declaraciones de T-Bone Walker recogidas por Sheldon Harris en el vol. 7.

De *Joe Turner* comentábamos hace poco el duelo mantenido con cuatro reyes de la trompeta, disco especial por su planteamiento. Sin embargo, sus cualidades vocales, su expresividad y dureza siguen siendo las mismas. Los instrumentistas son francamente buenos; guitarra, saxo tenor y armónica van poniéndose de relieve en los diferentes temas, sobre la base musical creada por el piano, el bajo y las dos baterías, las cuales se distinguen perfectamente entre sí.

Temas rápidos y lentos se suceden, desbocándose Joe Turner en los «boogies» y recreándose en las involuciones de su voz en los reposados. El álbum recoge dos de los más importantes temas de la carrera de Joe, creados en colaboración con su inolvidable pianista Pete Johnson. De «Cherry Red» ya teníamos una versión, aunque muy diferente tanto en el acompañamiento musical como en la forma de estar grabada la voz (volumen 13 de la «Casa del Blues»). El otro corte, el que da título al disco, «*Roll'em*», es una maravilla. A pesar de la anécdota, es significativo que, en la febril excitación que me inspiraba su escucha, no pudiera asegurar si el acuciante sonido de la sirena de un coche de bomberos formaba parte de la grabación o, como en realidad descubrí al volver la aguja, estaba producido por el paso del coche a las puertas de casa.

«*Funky Town*» es un disco ejemplar para comprender la música de *T-Bone Walker*. El particular estilo del maestro de B. B. King se refleja con claridad en el álbum. La lección de guitarra la da en «Why my Baby». Pero es a lo largo de los nueve cortes como se puede captar ese aspecto «funky», cuya traducción literal no nos dice nada (divertido, gracioso). El ambiente distendido que crea, con abundancia de saxos, piano y hasta órgano, está muy cercano al jazz, en donde se introduciría del todo en sus últimas obras, algunas de ellas aparecidas aquí. Ese tono jazzístico supongo que no convencerá a mucha gente, pero hay que decir en defensa de T-Bone que ha sido uno de los grandes del blues moderno, aparte de ser el primero en electrificar su guitarra.

Con una imagen más actual y una guitarra distinta a la de T. Bone, el disco de *Earl Hooker*, «*Don't have to worry*», me parece más asequible en general. Un gusto más moderno, unos recursos muy bien aprovechados, unas influencias del rock californiano, hacen de él un álbum efectivo y un tanto colorista, en particular cuando suena el «wah-wah» acoplado a su guitarra.

Otro de los tejanos, que abundan en la serie, es *Eddie «Cleanhead» Vinson*. El es uno de esos cantantes que se formó en las «bigbands» de los años cuarenta. Su estilo de Tejas y su voz no resisten la comparación con Joe Turner. Le falta la genialidad del gran Big Joe. De él canta un par de temas, entre ellos el «*Cherry Red*», como se titula el álbum. Uno de los principales atractivos con los que cuenta este noveno volumen es la perfecta conjunción que logran Bloomfield y Buddy Lucas, a la guitarra y al saxo tenor, respectivamente, que sin llegar a cotas de gran brillantez, pues ellos se deben a Eddie, le dan a la grabación una solidez envidiable.

Finalmente, *Homesik James*, con su «*Ain't sick no more*» nos introduce en un ambiente relajado, tan sólo un tema nos saca por un par de minutos de la calma que envuelve el álbum. Discípulo de Elmore James, es, junto con el maestro, un buen representante del blues de Chicago, aunque, como tantos otros, proceda de tierras más al sur.

M. Domínguez

Flamenco

MANUEL GERENA: "Abreme las puertas, pueblo" (Pauta-Ariola).

Nuevo LP de Gerena, que hace, si no llevo mal la cuenta, el número cinco (uno de ellos doble). El disco tenía que haber salido ya hace algún tiempo, pero algunos problemas con censura motivaron su retraso, así como el cambio obligado de alguno de sus cantes. Para el que conozca sus obras anteriores le parecerá una simple continuación, el mismo tipo de cantes, la misma interpretación, el mismo tipo de textos y todo eso. Poco nuevo, y es que Gerena siempre canta igual. Para el que sólo le conozca en directo le decepcionará la grabación, pues tiene mucha más fuerza en directo que en disco, y es que sus condiciones vocales no le ayudan excesivamente, casi todo se lo tiene que hacer él con sus denodados esfuerzos. Poco más que decir, a no ser el impecable trabajo de las guitarras de Juan y Pepe "Habichuela". La carátula resulta muy expresiva, y en su interior contiene un texto de Antonio Burgos y una graciosa viñeta de El Perich.

MARIA JIMENEZ (Movieplay-Gong)

Resulta difícil imaginarse canciones de Violeta Parra, Silvio Rodríguez o Amancio Prada interpretadas en plan flamenco, aunque ello se debe más que nada a un condicionamiento cultural aceptado no se sabe por qué. Si bien es cierto que en algunas ocasiones se divaga hacia puntos bien oscuros, tampoco es menos cierto que se puede hacer un buen trabajo adaptador con ellos, basta con escuchar ese "Te doy una canción" a ritmo de rumbas para ver bien claro que lo intentado por María Jiménez no resulta en absoluto ilógico y sí bastante interesante. Para conseguir esa adaptación flamenca fueron decisivos los arreglos de Paco Cepero y el gusto interpretativo de la cantaora. Los arreglos para grupo (de Carlos Cárcamo) a veces resultan excesivos y poco claros. Diez temas, de los que yo personalmente me quedo con "Noche de lamento triste", de Paco Cepero, y "Canción de amor número 2", de Amancio Prada. En las guitarras flamencas están Paco Cepero y Enrique de Melchor, pudiéndose escuchar además a algunos de los componentes de "Granada" en otros aparatos.

CARRETE: "Mi casa, mi gente" (Movieplay-Gong)

Debut discográfico de Carrete, hombre de voz grave y clara raigambre gitana. Textos bastantes interesantes (cuatro de Domingo Nicolás y otros cuatro de Alfonso López). Carrete es un cantaor con posibilidades, pero que en este disco tan sólo se ven dibujadas; algunos cantes parecen tan sólo apuntes que no han podido reflejarse en toda su extensión. Se evidencian también algunos fallos de grabación, parece como si todo se hubiera hecho con prisas. Los palos que contiene son: soleá, taranto, seguiriya, fandangos, tientos, tangos y bulerías. En las guitarras están José "el Negro" y "Moraíto de Almería" que cumplen bien su cometido. En lo que respecta a la carátula, como viene siendo habitual en la serie Gong, hay que decir que su diseño está muy bien logrado.

ESTEBAN

Descubrimiento de la música inglesa renacentista

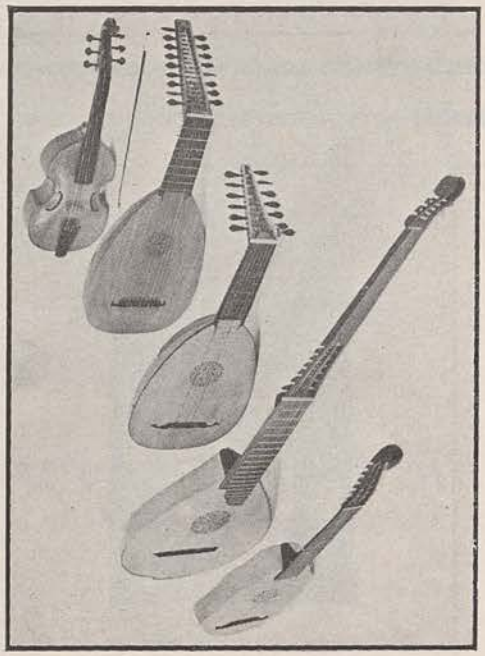
Uno de los más terribles lugares comunes que asolan a Inglaterra es el decir que es un país sin músicos —ni pintores—. Todo ello significa una ignorancia grave, sobre todo en estos momentos en que se trata de recuperar el acervo cultural que, por diversas razones, los otros siglos han dado de lado.

En España no se había que Inglaterra tenía músicos, y muy buenos músicos, por cierto. Hasta ahora se hablaba de Handel, alemán traspuesto a las orillas del Támesis, de Britten, seguidor a distancia de Mahler (qué incomprensión), a lo más, de Henry Purcell, gracias a la labor desinteresada (pues no da suficientes beneficios como para llamar rentable), de la DECCA, que ha publicado, contra viento y malas ventas, varios LPs dedicados al autor de **"Dido y Eneas.**

Pero, ¿qué pasaba con toda la música Tudor y la del período Estuardo? Dormía y se ignoraba. No podemos hablar de recuperación en nuestro caso, pues no se recupera lo que se desconoce. Pero por el año 1973, la EMI publicó un hermoso disco tiulado **Dos orquestas de baile del Renacimiento,** por el conjunto de Música Antigua, de Londres y el Conjunto Morley, dirigidos por David Munrow (que sólo hace pocas fechas que murió en plena juventud: pérdida irreparable para la labor de recuperación de la música olvidada de su país). El lado dos de este LP contiene una selección de bailes reunidos por Thomas Morley y publicados en 1595, compuestos por diversos autores ingleses. (Ref.: J. 053 04 849).

En 1975, la BASF publica una antología de **Virginalistas Ingleses,** en una versión escrupulosa de Gustav Leonhardt, que reúne obras de T. Tomkins, J. Bull, W. Byrd, O. Gibbons y G. Farnaby (Ref.: 37 53 130). Fue como un tanteo del terreno, dado lo que vendría después, ya que hace cosa de un mes, la misma marca lanza tres discos definitivos en el mercado: **Música de la época Tudor,** publicado al mismo tiempo que en Londres, donde se reúne **Le Meane Mass,** de J. Taverner, completada con un "kyrie" anónimo del siglo XV inglés. (El adjetivo "Meane"" hace referencia al contratenor o castrato, que en inglés se conoce por "Mean"). En el mismo disco aparecen las **Lamentaciones a 5 voces,** de O. Parsley, y la **Playnsong Mass for a Meane,** de Sheppard (Ref.: 37 93 052). Todo el disco es un buen mentís a la extendida propaganda de que la Reforma mató las formas litúrgicas cantadas de la misa. La interpretación corre a cargo del grupo Pro Cantione Antiqua, de Londres.

A este disco, sigue la **Misa a 5 voces** y **7 Motetes,** de W. Byrd, por el Dellert Consort, de Londres, que nos descubren no sólo la obra maestra que es la misa, sino también la talla excepcional de Byrd como compositor (Ref.: BASF 37 53 697).



Al mismo tiempo, y como queriendo darnos a conocer todas las facetas de una época, aparece las **Catches y Part-Songs de Sociedad,** antología de música profana de los Estuardos, donde encontramos brillantes obrillas de carácter amoroso, satírico, moral y, lo que es más importante, picaresco, donde queda bien a las claras que la mojigatería y puritanismo ingleses fueron obra de Cromwell y de la Reina Victoria. Muy difícil sería encontrar en cualquier cancionero de la obra, letra más atrevida que la de **Tom The Taylor,** de Purcell. Tanto este compositor, como T. Ravenscroft, aparecen ampliamente representados en el disco, de la mano del conjunto Pro Cantione Antiqua. Como en los casos anteriores, la honestidad preside todos los valores de la grabación (Ref.: BASF 37 53 459).

Esta misma primavera, HISPAVOX publica un precioso disco bajo el título de **Las Violas Isabelinas** (que ya conocíamos desde hace dos años en su versión francesa). Otra gran antología de la música Tudor, que reúne obras de Bull, T. Tallis, Gibbons y W. Byrd, entre otros (Ref.: HARS 740-07).

Sólo nos falta, para tener un panorama completo de esta época, una antología del madrigal isabelino. ¿Quién coge el reto?

J. M. MARTIN TRIANA

Para una discografía introductoria (2)

EL BARROCO ITALIANO: II

Tommaso Albinoni

Albinoni fue recuperado gracias al cine. Fue V. Zurlini quien introdujo al gran público su hermosísimo Adagio, en "Crónica Familiar". Después ha sido el cine quien ha seguido propagando dicha obra, siendo su último deudor W. Herzog.

El **Adagio para cuerda y órgano** aparece junto a una variada muestra del arte compositivo de Albinoni, en el disco de los **I Musici,** cuya ejecución es totalmente magistral:

PHILIPS 58 35 235

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Una gran selección de las **sonatas para clave** de Scarletti (buen ejemplo de la música de cámara de la época) la constituyen los siguientes discos:

Ralph Kirkpatrick DEUTSCHE GRAMMOPHON 25 33 072 (Archiv).

Luciano Sgrizzi HISPAVOX HCYS 480203.

En versión para piano, una grabación magistral de V. Horowitz, por desgracia, muy difícil de conseguir: CBS S 72274.

Giovanni Pergolesi (1710-1736)

Su **Stabat Mater** es una verdadera obra maestra de la música religiosa, de la que Gracis, al frente de la orquesta Scarletti y con el apoyo de Mirella Freni y Teresa Berganza, nos ha dado una versión modélica:

Berganza

DEUTSCHE GRAMMOPHON 25 33 114 (Archiv).

Caracciolo, con la orquesta Rossini de Nápoles, es también digno de mención:

DECCA SXL 6153.

La Serva Padrona, excelente muestra de ópera bufa e intermedio cantado, que solía ejecutarse entre los actos de las pomposas óperas barrocas. Sólo poseemos actualmente una versión digna de todo encomio: la del Collegium Aureum, con M. Bonifaccio y S. Niemsgern en los dos únicos papeles de la obra.

BASF 37 53 203

Arcangelo Corelli (1653-1713)

De los cuatro primeros **Concerti Grossi,** dos versiones que superan en fidelidad a todo el resto de la discografía española:

I Musici PHILIPS 65 00 639

Orquesta de Cámara del Sudoeste de Alemania, bajo la dirección de Günter Wich.

INTERCORD S 32798 (versión novísima en el mercado español).

J. M. M. T.

RAMON CHAO

DESPUES DE FRANCO, ESPAÑA

350 ptas.

«... sobrio, estricto, completísimo e imprescindible.»
(«El País»)

MANUEL LEGUINECHE

PORTUGAL, LA REVOLUCION ROTA

390 ptas.

«El proyecto más ambicioso y mejor realizado de cuantos se han hecho sobre la revolución portuguesa.»
(«Cambio 16»)

PEDRO SEMPERE/
ALBERTO CORAZON

LA DECADA PRODIGIOSA. 60s-70s 300 ptas.

«... un libro donde el placer de leer viene dado tanto por la propia "lectura" como por la "visión" del libro.»
(«Triunfo»)

MARIA LUISA SANCHEZ/
LUIS REYES

IRA: 60 AÑOS DE GUERRILLA

225 ptas.

La lucha de un pueblo por poner punto final al proceso colonial más largo de la Historia.

JOSE CHAO REGO

LA IGLESIA EN EL FRANQUISMO

Estudio objetivo de las fuerzas externas que han ligado a la Iglesia, como poder temporal, al complejo entramado de un Régimen personalista.

CARLOS VILLAR ARAUJO

ARGENTINA: DE PERON, AL GOLPE MILITAR

235 ptas.

Apasionante testimonio personal a la vez que estudio profundo de los conflictos argentinos.

Las largas vacaciones del 36

EN La Rochelle, puerto fortificado del siglo XVII, hoy importante centro turístico de la Francia atlántica, se celebraron este año los cuartos «Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo», dedicados esta vez monográficamente al bicentenario de los EE. UU.

A lo largo de dos semanas un extenso programa de actividades teatrales (La Mamá de New York, The Welfare State, Theatre de L'utopie), de danza (la compañía Martha Graham, Pilobolus Dance Theatre, Theatre du Silence), de música (el mítico Cage, con su música concebida como ejercicio de libertad total, Steve Reich y su música repetitiva, Los Percusionistas de Strasbourg, con un programa dedicado a Terry Riley) y de cine (tanto comercial como un elenco de cine marginado político o experimental).

La Muestra de cine abarcó más de 80 largometrajes y varios cientos de cortos. Entre tantos metros de celuloide, sólo dos títulos españoles, que, aunque sea cuantitativamente, evidencian la pobreza de nuestra industria cinematográfica y su poca incidencia en los mercados internacionales.

«Furtivos», de José Luis Borau, pasó un poco desapercibida. Su distribuidora se mostraba preocupada porque la película carece de gancho para un público no español.

No ocurrió lo mismo con «Las largas vacaciones del 36», de Jaime Camino, cuyo éxito de público en el festival sólo fue comparable a «L'empire des sens», de Nagisa Oshima.

Tras la proyección, los aplausos se prolongaron durante largo rato y un torrente de preguntas se desató, aprovechando la presencia de J. Camino.

La película, en síntesis, narra cómo el 18 de julio de 1936 las tropas africanas, al mando del General Franco, se sublevan contra el Gobierno de la República. 19 de julio: en Barcelona y en la región catalana las fuerzas leales a la República sofocan el golpe y lo hacen fracasar.

Es verano. Muchas familias de la mediana y pequeña burguesía pasan sus vacaciones en los pueblecitos que rodean Barcelona. Son gentes que en cierto modo quedan marginadas de la gran lucha. No son grandes propietarios que tengan que temer de la revolución. Tampoco son revolucionarios que vayan a salir a la calle o ir al frente de guerra. En la incertidumbre, es más seguro permanecer con sus familias en el campo, prolongando insospechadamente sus vacaciones. Van a ser unas «largas vacaciones», especialmente para los chicos, que vivirán una extraña experiencia de libertad.

La guerra truena lejos. Pero la guerra será larga y poco a poco se harán sentir sus efectos: hambre, enfermedad, muerte.

Uno de los muchachos, hijo de un capitán del Ejército Republicano muerto en combate, acabará por alistarse voluntario y marchar al frente.

Las familias terminarán sus «largas vacaciones» cuando el Ejército Republicano, en retirada, haga evacuar el pueblecito pocos días antes de la derrota final. Aquí acaba la película con el ya célebre plano de los moros a caballo, que tanta cola ha traído.

Todavía emocionados y con las pezuñas de los caballos zumbando en los oídos, conversamos tranquilamente en catalán ante unas cañas:

—¿Era de verdad la primera vez que se pasaba la película en público?

—Bueno, sí y no. Privadamente la han podido ver ya algunos críticos y amigos. Así, Maurice Bessy la vio en marzo y la seleccionó para el Festival de Cannes, aunque fuera de concurso, pero a última hora hubo «dificultades administrativas», como en España se llama eufemísticamente a la censura. Esta intervención de la censura española impidió el que se pudiera ver la película en Cannes. Pero luego se exhibió en el Festival de Cine de Berlín, donde ganó el premio de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica.

—Te has referido a la censura, ¿opinas que ha sido excesivamente severa contigo?

—La censura, con sólo estar ahí, aunque esté callada, que no se está, ya molesta y tiene que desaparecer. Pero en un principio me dejó gratamente sorprendido, pues me dio mucha libertad con el guión, sobre todo si tenemos en cuenta que pasó censura el noviembre pasado, que fue un mes tan preñado de incertidumbres, como recordarás. Más tarde han empezado a surgir los problemas con la escena final de los moros, que para mí son muy importantes y que me resisto a que desaparezca, sobre todo por dos motivos: primero, por dejar constancia de algo que ha sucedido y que todavía nuestros mayores recuerdan con verdadero pavor. Y segundo por su contenido diríamos emblemático: la destrucción, la brutalidad, etc.

—Dentro de tu trayectoria como hombre de cine y tras tus cinco largometrajes: *Los felices 60, Mañana será otro día, España otra vez, Un invierno en Mallorca* y *Mi profesora particular*, ¿cómo sitúas tu nueva película?

—Con esta película empiezo diga-

mos una nueva carrera. Es una película más abierta de fondo y forma. Los personajes no se mueven subjetivamente, sino que se comportan de acuerdo con una situación histórica determinada. Hay una huida consciente de lo psicológico y un ir directamente a lo objetivo.

Creo, además, que abordando más objetivamente la realidad histórica, sin quedarnos en quejas que no van a ninguna parte, se nos abre un campo inmenso de posibilidades que debemos aprovechar. Por lo demás, la película no es agresiva. Se limita a contar algo importante. Incluso tiene momentos líricos, como el sueño de los ricos ocultos en su coche-útero. No se habla mal de los «otros» del otro bando.

—Pero tu obra muestra la contienda desde el lado de acá, del lado republicano, ¿no?

—La película reivindica ante todo un hecho histórico, trata de recuperar y poner en su sitio algo tan manoseado y tergiversado como es nuestra historia: utilizada tantas veces y tan maniqueamente con fines muy determinados y en provecho del poder. Yo reivindico el derecho a la memoria. El derecho al recuerdo. «Eso oí contar» y «eso he podido comprobar». Yo nací en mil novecientos treinta y seis, en plena guerra civil. Por tanto, no son MIS recuerdos, sino los de una memoria colectiva los que reivindica mi historia para el espectador actual. Hasta ahora, la versión cinematográfica de nuestra guerra fue siempre la versión OFICIAL, la de los vencedores. «Las largas vacaciones del 36» descorre el telón de otra escena: la de los vencidos, y habla de ellos y los ve desde una óptica prohibida y maldita hasta hoy.

—El recordar las vacaciones, la importancia de los adolescentes, el ambiente del pueblo, etcétera: hay muchos paralelismos con la historia de Saura «La prima Angélica», ¿no?

—Cierto, todo eso es evidente, pero acaba ahí sin más. En la película de Saura el presente era tan importante como el pasado. Además, tanto el presente como el pasado son expuestos subjetivamente: hay toda una carga psicológica de la que mi película huye. Frente a esta concepción de Saura, yo centro el interés en lo objetivo. En la medida en que esto es posible, claro. Para ello centro la atención en algo muy concreto y determinado. Nunca pretendo hacer una historia exhaustiva: mi obra no es un fresco que cuente la guerra, episodio tras episodio, sino que cuenta la guerra que viven unos pequeño-burgueses catalanes y que tienen la guerra «tronando a lo lejos», como ellos dicen.

—Y bien, uniendo el hoy al ayer, ¿qué actitud crees que tomarán esos chavales que jugaban a la guerra durante aquellas «largas vacaciones», frente a la ruptura, hoy inevitable, de ese sistema al que han estado sometidos y han dado cuerpo?

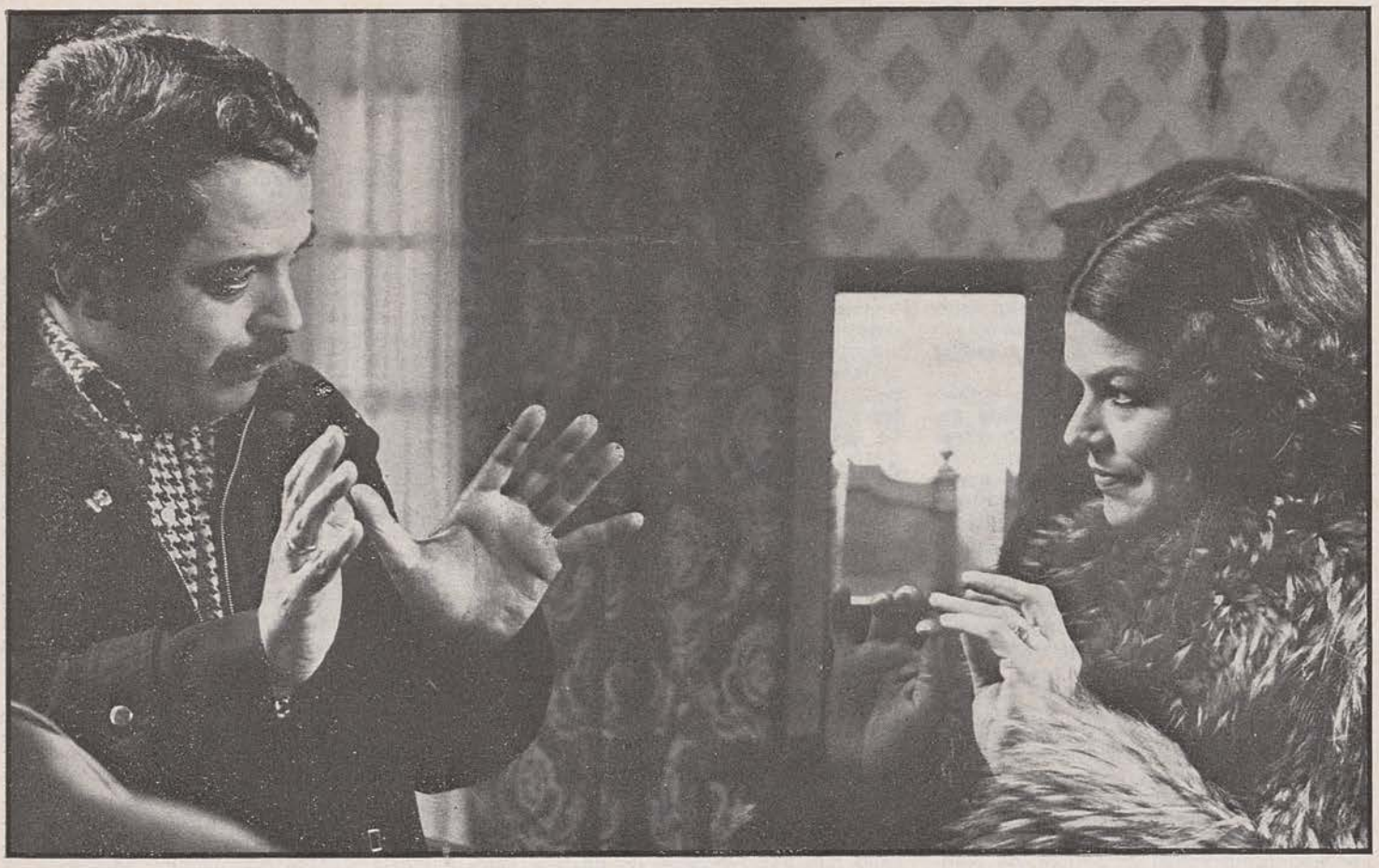
—Hay que tener en cuenta que esos chavales hoy rondan los cincuenta años y han sido la generación más perjudicada, anulados incluso por el miedo que les han metido en el cuerpo. Han sido carne de cañón del fascismo. Yo nací más tarde, pertenezco ya a otra generación que ha tenido más facilidades y menos miedo, las fronteras han sido más osmóticas. Pero ellos son la generación del miedo, apolítica y, sobre todo, muy conservadora. Hoy, puestos ha escoger, puestos por primera vez en su vida ante unas urnas donde se dirime algo decisivo, está por ver, pero, salvo los más clarividentes, apoyarán «lo seguro», que muchos confundirán con «lo de toda la vida».

Aquí le interrumpo para leerle una carta escrita a «Cuadernos para el Diálogo» (núm. 162), por uno de esos chavales, que, como sus personajes de celuloide, jugaron a la guerra durante esas «largas vacaciones»:

«... en la guerra, entre diez y quince años, vimos mucha sangre, más o menos cerca... Hemos vivido en circunstancias absurdas e irreales. Yo he tenido juegos infantiles jamás repetidos después. Desarmábamos para coleccionarlos proyectiles y bombas de mano que habían sido lanzados y quedaron sin explotar por fallo, sin seguro que impidiera su inesperada y probable explosión. Un querido amigo quedó mutilado por ese afán de coleccionista, otro murió en un cañoneo. Miembros de la misma familia, muertos por ambos lados. Vimos personalmente montones de muertos hasta quedar insensibles. Jugamos a destrozar, a saquear. Entonces esto era un juego más y teníamos medios para actuar en las casas evacuadas y las tiendas abandonadas. La gran mayoría no pudo soñar siquiera en estudiar. La igualdad de oportunidades, aún pendientes, era entonces inconcebible. Siguieron los años del hambre, las largas jornadas de trabajo, el pluriempleo, el matrimonio con vivienda compartida, las habitaciones con derecho a cocina...»

—En realidad, documentos como esos tenemos todos a montones, y muy tristes. Yo creo que es hora de objetivar, de salir de lo individual y recuperar la MEMORIA COLECTIVA con todos estos datos. Contar lo que pasó sin héroes falsos ni esquematismos. Y no sólo con la guerra civil, hay un gran fondo histórico que se nos ha sido escamoteado. El cine es un buen medio (por su capacidad de llegar a una gran capa del pueblo) para intentar devolvernos algo que nos pertenece a todos, y esto es lo que he intentado con mi película.

Llorenç BARBER



Antonio Giménez-Rico, de Cassen a la Guerra Civil

La conversación con el director Giménez Rico (treinta y siete años, "Yo he tenido que hacer cosas que no me gustaban para vivir, ¿sabes?"), transcurre sobre los problemas terribles de nuestro cine (productores, censura, etc.), pero sin embargo cobija otros temas menos candentes si se quiere, aunque no por ello menos importantes (supervivencia del autor de cine, sus recursos, etc.).

Los nuevos directores de cine español comienzan a encontrar en estos momentos una serie de posibilidades a su alcance que hace tan sólo unos meses hubieran sido impensables. Nos referimos a una actual legislatura sobre censura que, si bien ha sufrido algunas reformas en su nueva y actual redacción, sigue manteniendo el mismo contenido prohibitivo sobre los límites de la creación. A la espera de una nueva Ley del Cine, tantas veces comentada desde las altas esferas y tantas veces retrasada en su salida a la luz pública por las mismas, nos encontramos con juntas de clasificación, ordenación, etcétera, que globalizan la actividad cinematográfica en España, haciéndola diariamente dificultosa para quien más la necesita: el público.

Y, en fin, tratando de exponer todos estos problemas dejamos al director de "Retrato de familia", Antonio G. Rico.

OZONO.—¿Cómo han ido influyendo las etapas por las que ha pasado nuestro cine sobre el tratamiento de los temas que nos son propios y de los que continuamente se habla o intenta hablar?

G. R.—En España hemos hecho el cine que se podía hacer. Es por eso un cine de reflejo de nuestras circunstancias sociopolíticas. Ya que el cine es una industria privada los productores, que son los que controlan el tinglado, hacen las películas que por dos causas les viene mejor: una, porque es el cine que se supone va a interesar, y, otra, porque es el cine que pueden hacer.

En España hemos pasado por varias etapas que, según los años, podríamos calificar como de heroico-triunfal, primero, ya que eran los años 40, los años de la posguerra. Después viene una etapa de temas relacionados con los novelones, para pasar a otra de privacidad de los temas religiosos. Y en último lugar llega la etapa de las comedias seudocostumbristas de tipo evasivo.

Pero lo más interesante es que éstas son las etapas de nuestro país en la realidad. También hay que señalar que paralelamente a todo este tipo de producciones y de temáticas han existido una serie de francotiradores con obras insólitas, contracorriente y valiosas a las que creo que no se podrán ver en el futuro, cuando se estudien estos años de nuestra historia, como el exponente de nuestra sociedad. Al contrario, creo que se deberán ver las de cine de consumo, porque una persona como Berlanga, aun con sus obras valiosas e insólitas, no representa la realidad de estos años.

OZONO.—¿No crees que el hecho de ser insólitas y críticas representan mejor esa realidad histórica?

G. R.—Son obras críticas, pero sin embargo no son el exponente de lo que estaba sucediendo, ya que para eso estaba el otro cine comercial y de consumo que explicaba lo que había alrededor, aunque fuera de forma tranquilizadora.

De estas etapas pasamos por fin, en los años 60, a lo que se llamó el "Nuevo Cine Español", que no fue más que la coincidencia de una serie de directores jóvenes con el interés por parte de la Administración de crear un cine digno para Festivales de cine y demás. Se hicieron películas con muy variada fortuna, aunque desde luego fueran un producto dirigido y ayudado y nunca espontáneo. Esta etapa no contó con gran éxito de público y cuando la Administración quiso terminó, tal y como había empezado.

En la etapa actual del posfranquismo se vive una especie de euforia producida en gran medida por el apoyo que el público ha mostrado de pronto al cine español que se une al momento de transición y cambio en el que vive el país. Creo que no conviene creérsela demasiado, ya que no tiene muchas perspectivas, aunque ya es importante que sea un fenómeno no dirigido.

OZONO.—Existe en la actualidad una fiebre en todo lo relacionado a tratar nuestra guerra civil. ¿Qué tipo de dificultades y de recursos crees más importante al enfrentarse a ella?

G. R.—La guerra civil es un fenómeno apasionante. Para empezar, ella sola ha producido más libros que la misma Segunda Guerra Mundial. Pero por la gran cantidad de implicaciones de todo tipo que lleva es claro que se presta a infinidad de puntos de vista diferentes al contrario de como sucedía con la Gran Guerra.

Aunque yo acepto todos los puntos de vista sobre nuestro conflicto, el problema es que hasta ahora sólo se ha podido tratar desde un solo determinado punto. Creo que a la larga este tema puede ser un filón y un género para nuestra cinematografía, dado que fue un acontecimiento de una gigantesca envergadura patética y dramática.

Todo esto no quiere decir, sin embargo, que en la actualidad se pueda hablar de nuestra guerra con entera libertad. Simplemente existe un mayor tope crítico y una cierta tolerancia de la Administración que ya va admitiendo que al menos su tratamiento no sea exclusivamente heroico o triunfalista, aunque no por ello se pueda contar y narrar con profundidad.

Este es un fenómeno muy lógico, ya que el tema estaba ahí y al menor hueco posible todos nos hemos lanzado a tratarle.

OZONO.—¿Qué visión tienes sobre tu última película, "Retrato de familia"?

G. R.—En primer lugar, a mí siempre me ha interesado Miguel Delibes. En su novela "Mi idolatrado hijo Sisí" la guerra civil aparecía como un asunto tangencial. Sin embargo, existía una historia muy interesante que es realmente una cuestión fundamental a la hora de plantearse una película y por ello me decidí. Además, hay que tener en cuenta que es una novela escrita en 1953 y que no incide en los posibles contenidos políticos de lo que trata, sino solamente en los aspectos morales del tema y de la historia.

Por esto el guionista y productor de la película, José Sámano, y yo mismo, decidimos, de acuerdo con Delibes, en suprimir la relevancia de estos aspectos moralizantes, que además en la actualidad a él no le interesaban tanto, y adentrarnos de lleno en los políticos y en los de la propia e interesante historia.

El guión fue presentado a censura, que lo rechazó en el mes de noviembre del año pasado. Después de los acontecimientos políticos que tuvieron lugar el guión se volvió a presentar, y un poco por la presión de la prensa y otro por la presión del mismo Delibes, fue extrañamente autorizado algunos meses más tarde.

Quiero resaltar que la película no está concebida como una de "buenos" y "malos". Creo que el recurso fácil de la demagogia no me interesaba ni me parecía lo suficiente eficaz para tratar la historia. Lo que me parecía más válido e interesante era hacer un fresco de la burguesía conservadora y más de derechas no comprometida, tal y como aparece en la película, tratando de no manejarlos como director y dándoles un contenido humanizador para que se manifestaran tan ridículos, grotescos e inservibles por ellos mismos que se vieran abocados así a su autodestrucción. Además, es sólo una visión de la zona Nacional para no caer en la idea del contrapunto y del manejo. El único personaje a quien salvo es a Paulina, la puta, ya que es el ser marginado y limpio y el más querido para mí en la película.

OZONO.—¿Qué exigencias y posibilidades crees que existen tanto por parte de la industria y directores como por parte del público ante la nueva etapa que se supone se avecina?

G. R.—El público va a ser el primero en exigir seriedad y compromiso. El género típico de comedia de evasión al que hemos estado acostumbrados con su tono reaccionario y moralizante creo que va a tener que cambiar, por poner solamente un ejemplo. Porque el cine mal llamado de "evasión" era en realidad un cine muy político que entre chistes y ocurrencias estaba defendiendo posturas muy concretas que mal o bien llegaban al fondo del espectador, aunque esto no fuera captable así en primera instancia. La diversión, en el cine, y los géneros de humor, aparte de ser dificilísimos de tratar, creo que no deben ser despreciados.

Creo que si el público pide este tipo de comedias y géneros los productores no tendrán más remedio que realizarlas, ya que quieran o no es además de su negocio lo que pide la gente, que siempre va mucho más adelantada que los productores. Este es un caso típico en nuestra cinematografía, en el que muchas películas que no han caído en su momento han perdido posibilidades de éxito y público. En mi caso, películas como "El Crónicón" y "El Hueso", realizadas hace ya algún tiempo, eran en realidad obras adelantadas a las exigencias del público y que toparon con la incomprensión y consecuente desastre económico. Creo que hay entonces un desfase entre productores y público, adelantándose unos a otros, aunque más el público a los productores que viceversa, que no es precisamente bueno para nuestro cine y que en el caso mío, por ejemplo, de "Retrato..." no se ha producido, ya que ha sido una película que ha encajado en el momento justo.

En cuanto a los directores, es importante distinguir entre los consagrados y los que no lo son. En el caso de los primeros (entiendo el término "consagrado" en toda la posible acepción que se le da en España que no es otra más que la del dinero que dan tus películas al margen de sus posibles cotas de calidad) sus posibilidades continuarán siendo las de realizar las películas a su gusto y dentro de su temática, manteniendo una línea de coherencia en todos los sentidos.

El caso de los que no estamos consagrados es más complicado. A algunos nos gustaría seguir en determinada línea comenzada como es mi caso, en el que me gustaría seguir con el tratamiento de personajes y lugares históricos tal como en "Retrato de familia", pero que no podemos hacer más que lo que nos es posible dentro de lo que nos ofrecen y no de lo que proponemos.

Creo que no me será fácil seguir con la línea comenzada. El hecho de ser un profesional del cine con España te obliga a realizar muchas veces una serie de cosas que no son muy agradables, ya sea por el medio o por cualquier otra razón de su desarrollo. Sin embargo, te dan muchas veces la posibilidad de transformarlas en algo más personal y más parecido a lo que te interesa que a lo que te exigen o proponen.

Carlos Benito GONZALEZ

Cine portugués: la revolución y sus sombras

Cuando, por fin, el 25 de abril de 1974 se derrumba el decrépito régimen del Dr. Caetano, los cineastas portugueses pasan a la ofensiva. Unos, los militantes, rodando por las calles el despertar de un pueblo; otros, los artistas, tomando por asalto el bastión de la censura. Algunos empiezan ya a organizar la puesta en escena del espectacular primer Primero de Mayo socialista que se avecina. El más fino de ellos, Antonio da Cunha Telles, añadirá una indispensable nota simbólica estrenando en la mayor sala de Lisboa el mítico **Acorazado Potemkine,** que desde hacía años conservaba clandestinamente en espera del gran acontecimiento.

Tanto celo progresista se comprende fácilmente, si recordamos la opresión ideológica que padecían los cineastas en vísperas del Abril rojo. La mayor parte de ellos había formado parte del llamado "novo cinema", en los años 1960-65, cuando, seducidos por el estilo libre de la "nueva ola" francesa, pero con auténtico talento de autor unos jóvenes realizadores habían dirigido una serie de películas de cuidada factura, impregnadas por un realismo suave, como **Verdes Años,** de P. Rocha; **Dom Roberto,** de E. de Sousa; **Domingo por la tarde,** de A. de Macedo, y **Belarmino,** de F. López. Este cine revelaba discretamente preocupaciones políticas y, por ello quizá, no interesó al único público que económicamente podía sostenerlo: la burguesía media, aculturada, poco preparada para recibirlo. Pasado un momento de exaltación estética, falto de apoyo oficial, se fue extinguiendo.

Los realizadores acuden a la poderosa Fundación Gulbenkian, que hasta entonces no había hecho nada por el cine. La Fundación acepta organizar, en Oporto, las primeras Conversaciones sobre Cine Portugués, de donde resultan ciertas perspectivas y algunas soluciones. Una de ellas, que la Fundación va a favorecer y proteger, consiste en crear una cooperativa de cineastas, el Centro Portugués de Cine (C. P. C.), que permitirá rodar con cierta regularidad fuera del control económico e ideológico del fascismo. Dentro del marco de esa cooperativa es donde se llevan a cabo en los últimos años del Estado Novo los intercambios más fructíferos entre cineastas. El antifascismo era común, pero no así la manera de utilizar el cine para oponerse al régimen; mientras los politizados querían realizar sin más tardar un cine de intervención social en estilo reportaje, los más deseaban, al menos en un primer tiempo, proseguir el cine de espectáculo para crear una respetable imagen de marca. Las inminentes amenazas políticas aplacaron sin embargo tales disensiones y la producción de tres o cuatro largometrajes por año se organizó democráticamente. Los mejores obtuvieron un éxito marcado, sobre todo en el extranjero, donde defendieron oficialmente el prestigio del cine portugués; fue el caso de **Una avispa en la lluvia,** de F. Lopes; **El pasado y el presente,** de M. de Oliveira; **El recado,** de Fonseca y Costa; **Perdido por cien,** de A. Pedro de Vasconcelos..., etc..., pero muchos de ellos, los más incisivos, se vieron totalmente prohibidos por la censura.

La liberación y la proyección pública de esas películas fue el primer resultado concreto del 25 de Abril en la vida cinematográfica portuguesa. Se pudo de esa manera comprobar la madurez política de ciertos realizadores como: F. Matos Silva, que en **El mal amado** reflexionaba sobre la desgregación del poder a través de los problemas de un estudiante de la pequeña burguesía y denunciaba la represión sexual y política que practica esa clase social; Antonio Faria, en **India,** criticaba en un tono insólitamente izquierdista la manipulación de la historia de Portugal en provecho exclusivo de la burguesía; Eduardo Geada conseguía poner en paralelo la vida cotidiana de los burgueses y las relaciones libidinales que el cine establece con los espectadores en **Sofia y la educación sexual;** Antonio Reis, en **Jaime,** establecía una conexión parabólica entre el mundo ensimismado de un régimen paranoico y el universo confuso de un pintor loco internado en un asilo.

Han transcurrido más de dos años desde aquel 25 de Abril y las producciones presentadas en este lapso de tiempo, aunque no muy numerosas, nos permiten hacer un cierto número de constataciones: la mayoría de los realizadores sienten un apasionado interés por la cultura popular y por las tradiciones vernaculares; el pueblo, "hombre invisible" para el régimen precedente, y a menudo mitificado por la izquierda, es objeto de cuidadoso estudio, se recoge la memoria popular para re-escribir la historia, se analiza la organización del trabajo colectivo en los campos, se observan los mecanismos de la solidaridad proletaria espontánea, se admiran las creaciones plásticas, líricas, arquitecturales que el pueblo moduló a lo largo de los siglos; hay, en suma, la nostalgia dominante de la pureza popular perdida y la convicción profunda de que ningún compromiso político la devolverá. La película que con mayor intensidad refleja esto es: **Tras-os-Montes** (1976), de A. Reis y M. Martins Cordeiro, la cual presenta una descripción insólita de esa desheredada región del nordeste, mezclando cine de prosa y de poesía, cine directo y de ficción, encuesta etnográfica y reconstitución ritual, dando la palabra al pueblo más sencillo cuya memoria dolorida pone en acusación las simplificaciones demagógicas y las certezas ideológicas.

Las condiciones de vida de los pescadores del litoral, la disposición de sus modestas cabañas de madera, y sus métodos primitivos de pesca, interesan a Antonio Campos que en **Gente de la playa de Vieira** (1976) nos muestra además, con toda la delicadeza de un testigo subyugado, los quehaceres íntimos de un pueblo marinero, los gestos laborales ancestrales, los sueños de los niños del mar, y, mediante escogidas referencias literarias, nos hace penetrar en la densa y compleja cultura popular.

Los demonios de Alcázar Kibir (1976), de José Fonseca e Costa, pertenece también, en cierta medida, a esta tendencia; el autor denuncia el mito sebastianista del hombre providencial y de las glorias salvadoras, y trata de exorcisar esos fantasmas que periódicamente han obsesionado a Portugal desde la aventura colonial hasta el fascismo; el recuerdo de la resistencia anti-salazarista en el Alentejo sirve de contrapunto a los espejismos evangelizadores. La película, de gran belleza plástica, posee una compleja construcción dramática y, por la integración que consigue de memoria mítica sueños coloniales y resistencia popular, recuerda por momentos la obra literaria reciente de Juan Goytisolo, **La reivindicación del Conde Don Julián** y **Juan Sin Tierra.**

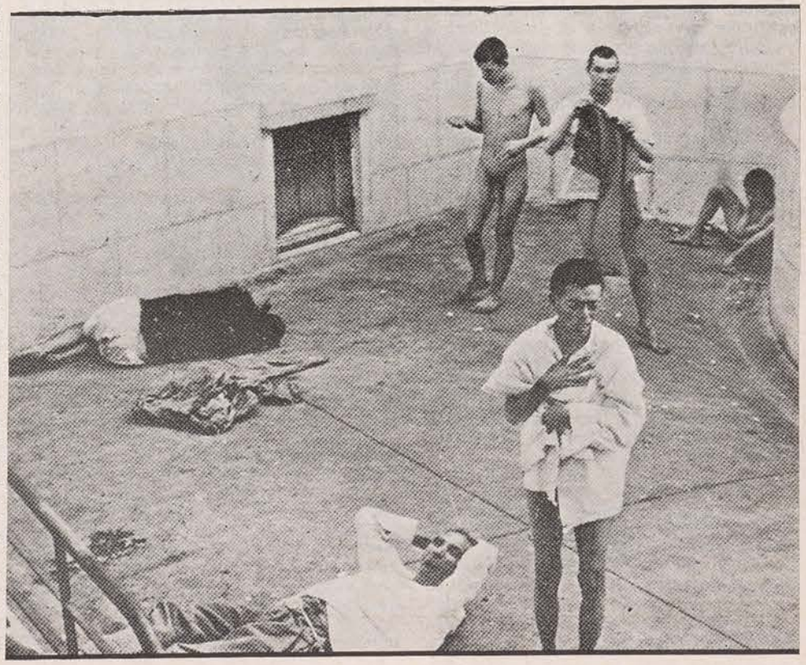
La esencia del salazarismo, su profundo dominio de la vida portuguesa, son otros temas que varias películas recientes se proponen de investigar; estamos ya aquí en un registro más deliberadamente político. **Dulces Costumbres** (1975), de Alberto Seixas-Santos, por ejemplo, se abre sobre una imagen del cadáver de Salazar; el viejo dictador se ve identificado al padre muerto de una familia acomodada que soportó durante cuarenta años sus discursos sobre orden y autoridad; el montaje introduce documentos de archivo y secuencias de antiguas películas nacionalistas, como **Revolución de Mayo** (1937), de Lopez Ribeiro, y **Chaimite** (1953), de Brun do Canto. A mitad de camino entre Brecht y Godard, **Dulces Costumbres** es la primera tentativa seria de análisis del fascismo portugués partiendo del estudio del inconsciente colectivo y de las relaciones castrantes del pueblo con el Padre y con sus instituciones tentaculares.

También Rui Simoẽs, en **Dios, Patria, Autoridad** (1976), trata de elaborar, partiendo de extractos de noticieros, la historia del fascismo portugués desde la caída de la monarquía hasta la salida de Spínola. El autor demuestra que en Portugal el fascismo no fue sino una forma aberrante del capitalismo que, desde 1910, garantizaba la explotación del proletariado por una minoría codiciosa; esa explotación justifica la réplica popular, es decir, la lucha de clases. Otro aspecto sugestivo reside en el análisis de las guerras coloniales; Simoẽs explica que, en realidad, los combatientes nacionalistas africanos lucharon por liberar no sólo a sus pueblos, sino también al propio pueblo portugués. **Dios, Patria, Autoridad** ha sido la película portuguesa que mayor éxito de público ha tenido en estos dos últimos años, tanto por la brillantez de su montaje y la ironía de su comentario como por el hecho de ser la primera cinta que sitúa, ya en una perspectiva histórica, los acontecimientos acaecidos en Portugal después del 25 de abril.

La figura más prestigiosa del cine portugués, Manuel de Oliveira, subraya también, en **Benilde o la virgen madre,** la persistencia de esquemas arcaicos de pensamiento, a pesar de las considerables modificaciones sociales acaecidas en Portugal; la obra, por su teatralidad y su espiritualismo, recuerda por momentos la sensibilidad de Carl Dreyer.

Aunque todas estas películas muestran la preocupación de los realizadores por las transformaciones socio-políticas del país y su voluntad de ser testigos en sus obras de ello, la verdadera novedad en el cine portugués reside en la irrupción de un **cine militante** de gran calidad estética y de ambicioso proyecto político.

Los cineastas militantes no se confor-



man con ser testigos; pretenden ser actores en el desarrollo político del país; modestos quizá, pero protagonistas de pleno derecho; el cine es para ellos la pizarra de la realidad, en la cual se deben reflejar, evitando mistificaciones, las condiciones materiales de la vida, las contradicciones disimuladas de la ideología burguesa y la necesidad de la lucha de clases.

Los grupos de cine militante se constituyen el día mismo del 25 de abril (la primera película de intervención se rueda durante aquella agitada jornada y se presentará días después en televisión con el título: **Los caminos de la Libertad),** sus miembros provienen del Centro Portugués de Cine, y desde hacía tiempo pugnaban por realizar un cine diferente. Surgen así dos cooperativas: **Cinequanon** y **Cinequipa,** y un tiempo después otra más, **Planigrafe,** que junto con el ala militante del CPC formarán el núcleo esencial del cine de intervención portugués.

Las cuatro cooperativas obtienen rápidamente subvenciones importantes de la Radio Televisión Portuguesa, deseosa de suprimir los programas del antiguo régimen y preocupada por mostrar a los portugueses su Revolución en marcha. Para facilitar el trabajo de estas cooperativas desprovistas de medios, la RTP puso a su disposición un flamante laboratorio para películas de 16 mm. en blanco y negro, se abstuvo de practicar censura alguna y, claro está, garantizaba un promedio de tres millones de espectadores por programa.

Estas condiciones, que provocaban la admiración de todos los grupos militantes de Europa, permitieron a **Cinequipa** de abastener los ciclos **Ver y Pensar** y **Nombre de Mujer,** en el curso de los cuales fueron presentadas, entre otras, las películas siguientes: **Chile Vencerá,** con la participación de la hija de Salvador Allende; **Libertad es nombre de mujer,** sobre las barricadas del 28 de septiembre de 1974 que provocaron la dimisión de Spínola; **Applied Magnetics,** sobre la lucha contra las empresas multinacionales; **Una mujer de Cuba,** etcétera.

El **CPC** produjo la serie **Cantigamente,** donde se elaboraba un análisis de la vida cotidiana bajo el fascismo mediante el estudio de las canciones, los chistes, las películas, el teatro de la época. También realizó (dirigido por De Vasconcelos) **Emigrantes... ¿y después?,** sobre los problemas de los trabajadores emigrados que en verano regresan a sus casas a pasar las vacaciones.

El grupo **Cinequanon** se consagró a la realización de películas más netamente ofensivas, recordemos: **Ocupación de Tierras en la Beira Baja** y **Fatima Story,** de Antonio Macedo, y **Libertad para José Diogo** y **Cooperativa Agrícola Torre-Bela,** de Luis Galvao Telles.

Planigrafe produjo, entre otras, **La Tierra para quien la trabaja, El Regreso de los Tristes,** de Joao Roque, y **Angustia para comer** y **La Fuga,** de Jaime Silva; en todas sus películas los miembros de Planigrafe, que se habían constituido en cooperativa después de un largo conflicto laboral con la sociedad de producción de "spots" publicitarios a la que pertenecían, pusieron al servicio de los trabajadores en lucha la experiencia que habían adquirido en la suya.

Independientemente de las cooperativas, grupos espontáneos y cineastas autónomos efectuaron un trabajo considerable en el cine de intervención y sus obras, por sus cualidades, fueron a menudo difundidas por la RTP; podemos citar a Antonio Faria, realizador de films polémicos, como **Ofensiva Popular,** que se sitúa en un cuartel donde los soldados reivindican una disciplina proletaria, o **Requiem de los asesinos,** reflexión política a partir de la muerte del combatiente antifascista Joaquín Leal. El cineasta Luis Rocha rodó **Barronhos... ¿Quién tiene miedo del Poder Popular?,** encuesta sobre un crimen cometido en un barrio de latas de Lisboa que deviene un análisis crítico de las formas de lucha adoptadas por una comunidad para resolver sus problemas. Un colectivo de cineastas aficionados realizó **Julio de Matos... ¿Hospital?,** documento terrorífico sobre la situación de la psiquiatría tradicional, heredada del fascismo, y de los abusos físicos a los que somete a los locos.

La situación del cine de intervención, que conoció dos años de apogeo, llegando a ser el más dinámico de toda Europa, es hoy día bastante crítica; en efecto, los acontecimientos del 25 de noviembre de 1975, que fueron un freno para la Revolución, provocaron la caída de la dirección militar de la RTP y su sustitución por hombres mucho más moderados, que, como primera medida de "despolitización" de la televisión rompieron la mayoría de los contratos que los ligaban a las cooperativas, las cuales, privadas del aparato técnico, el financiamiento y la formidable difusión que representaba la televisión, se han visto muy seriamente amputados de sus posibilidades de producción. Las cooperativas se han consagrado últimamente a establecer una plataforma común para efectuar cerca del gobierno una serie de reivindicaciones cuya satisfacción garantizaría su existencia amenazada; por otra parte, han elaborado un programa de difusión que se apoyará en los comité de trabajadores, las casas del pueblo, los círculos obreros, los grupos de izquierda..., para que sus películas sigan llegando a aquellos para los que se hicieron.

Si la situación del cine militante es actualmente difícil, no lo es menos la del cine de sala, pues desde la supresión de la censura los distribuidores han inundado el mercado de películas pornográficas, que obtienen grandes éxitos de taquilla y provocan una desafección hacia toda otra clase de cine, lo cual es fuente de paradojas.

Paradojas que se explican de la siguiente manera: la Revolución no ha modificado la legislación del cine (heredada del salazarismo) que creó en 1971 un impuesto especial, añadido al precio de cada entrada, mediante el cual el Estado a través del Instituto Portugués de Cine (IPC), favorecía la producción de películas portuguesas, pues la exigüidad del mercado no permite amortizar un film de costo medio (1); la irrupción del cine pornográfico ha provocado un aumento considerablemente de la frecuentación de las salas y multiplicado, por consiguiente, la suma del impuesto percibido; esa suma, a su vez, ha permitido la producción de un número jamás visto de películas portuguesas (2).

Hasta aquí podría parecer que, en definitiva, el cine pornográfico (realizado en el extranjero) beneficia a los creadores portugueses; la realidad es bien diferente, pues la exhibición y la distribución de películas sigue estando en manos de sociedades privadas (3), sucursales de las grandes compañías norteamericanas, que detienen el monopolio del mercado y no quieren ver disminuir sus importantes beneficios difundiendo películas portuguesas, que rinden mucho menos que el cine erótico. Así, pues, las películas portuguesas, una vez realizadas, deben esperar la buena voluntad de los distribuidores para ser vistas por el público; frecuentemente, para cumplir con la obligación legal de difundir cine portugués, las obras de los autores portugueses se proyectan en las peores salas, en los peores momentos, en las peores condiciones y, claro está, lo más brevemente posible.

En el período actual, en que flagrantemente la burguesía vuelve a levantar la cabeza, la situación del cine portugués beneficia a la derecha, pues mantiene amordazado a un arte de gran seducción comunicativa que siempre se caracterizó por su antifascismo.

Un gobierno realmente de izquierda corregiría las contradicciones de la legislación salazarista del cine y nacionalizaría la exhibición y la distribución de películas; con esas medidas evitará que la censura económica,, impuesta por el liberalismo actual, conduzca a los mismos resultados que la censura política del régimen precedente e impedirá de hacerse cómplice, como éste, de la mutilación cultural de todo un pueblo.

Ignacio RAMONET

---

(1) En Portugal existen unas cuatrocientas salas de cine, situadas mayormente en las grandes ciudades (Lisboa, Oporto, Coimbra). De esas salas, sólo unas sesenta exhiben películas diariamente; las demás apenas lo hacen los fines de semana.

(2) La producción media anual durante el "Estado Novo" fue de cinco o seis películas, mientras que sólo en 1976 se habrán producido unos veinticinco largometrajes.

(3) Dos únicas sociedades se reparten el mercado portugués: Intercine (60 por ciento) y Lusomundo (30 por 100), que compran a las distribuidoras norteamericanas el setenta por ciento de las películas proyectadas en Portugal y mantienen así el imperialismo cultural ejercido por los Estados Unidos.

¿Por qué matar a un poeta?

¡Carajo! La realidad es un tambor [tonante
y su cuero es mi alma, al menos [por de pronto.

Aunque no está muy claro que determinadas formas de poder no maten simplemente por el placer de hacerlo, es indudable que desarrollan cierta selectividad a la hora de desatar sus tormentas de gatillos.

El pretender que García Lorca, Javier Heraud o Paco Urondo fueron solamente masacrados como consecuencia de la furia ciega de un funcionario enloquecido, supone la pretensión consciente de desvirtuar los hechos.

Hay todo un sistema para el cual la cultura militante o simplemente la lúcida denuncia de la injusticia es un crimen que se paga con la vida.

Lo cierto es que dentro o fuera [de la revolución
participantes o espectadores de [ella
no podemos seguir permitiéndo- [nos
la vieja libertad de escindir al es- [critor entre ese ser
atormentado y milagroso que crea [y el hombre que ingenua
o perversamente está dándole la [razón al lobo.

La carne de cañón, las frías estadísticas de los muertos producidos por las «intervenciones quirúrgicas» de cualquiera de los fascismos nuestros de cada día están sembradas de poetas.

Cuando Víctor Jara cae asesinado en Santiago de Chile, trataban de fusilar en su cuerpo el clamor popular:

Soy pueblo, pueblo innumerable
tengo en mi voz la fuerza pura
para atravesar el silencio
y germinar en las tinieblas.

En cierto modo es culpable el intelectual que se ampara en lo confuso de su gran maestría literaria o en las profundidades de su sensibilidad lírica para mantenerse marginado en una estructura de cristal:

Poetas;
afuera arde hasta el aire y no es [hora de llanto.

Lamentablemente vivimos situaciones de urgencia, ante las cuales no es honrado desperdiciar energías fabulando sin utilidad.

Un día,
los intelectuales apolíticos
de mi país
serán interrogados
por el hombre
sencillo
de nuestro pueblo.
... ...
¿Qué hicisteis cuando los pobres
sufrían y se quemaban en ellos,
gravemente, la ternura y la vida?

Es en este sentido en el que es preciso plantearse el compromiso del poeta con la sociedad a la que ofrece sus palabras. Los hechos atestiguan que un sistema basado en el dolor y la injusticia, raras veces puede soportar la caja de resonancia que representan los poetas.

Con un verso,
es verdad,
no botas a un tirano.
Con un verso no llevas pan y techo
al niño vagabundo,
ni llevas medicinas
al campesino enfermo.
Sobre todo, no puedes
hacerlo ahora mismo.
Pero... Vamos a ver:
Un verso
bien nacido y vigoroso,
y otro más encendido,
y otro más desvelo,
y otro más fuerte y más veraz,
le dan vida
a un sueño que recogieron tierno
y este sueño de muchos, ya nu- [trido,
se vuelve una conciencia,
y esta conciencia una pasión, un [ansia...
Hasta que un día, todo
—sueño, conciencia, anhelo—
compacto se organiza...
y entonces viene el grito
y el puño,
y la conquista...

La idea de que hay que matar a los poetas está implícita en la ideología de todos los sistemas represivos. Cuando existe una sociedad frustrada en sus ansias de libertad y amor, el hecho del poeta no es separable de la respuesta que se dé a dicha frustración.

No hay poetas ni poesía al margen de una realidad que nos ahoga.

¿... de qué me serviría el canto,
el don de la belleza y la palabra,
si no sirvieran para que mi pueblo
conmigo combatiera y caminara?

Si no fuera por los trágicos sucesos ocurridos en su patria, es posible que Pablo Neruda cumpliera este año los setenta y dos años.

Pese al aislamiento policíaco a que [quisieron someterle,
Pablo Neruda compartió en sus úl- [timos días la tragedia que le tocó
vivir a su pueblo.

El 23 de septiembre de 1973, a las diez y media de la noche, expiraba en Santiago, «dejado morir por negársele atención médica, durante cinco días, para que ocurriera específicamente eso: que muriera». Neruda decía que había que escribir para que ocurriera algo.

Debemos hacer algo en esta tierra
porque en este planeta nos pa- [rieron
y hay que arreglar las cosas de [los hombres
porque no somos pájaros ni pe- [rros.

Intentó pintar un retrato interior y moral de nuestro tiempo, apoyándose, ante todo, en su propia percepción del mundo. La percepción, por otra parte, de un «hombre-campana», un hombre que recoge todo cuanto acontece a su alrededor y lo devuelve a la vida.

En sus poemas se reflejó nuestro siglo («El siglo incomunicativo de las comunicaciones», como él decía) con sus contradicciones, dramatismos y esperanzas.

La lucha es larga —decía Pablo—, esta literatura que nosotros hacemos puede ayudar a que la gente no se concilie con la violencia y el mal.

Fragmentos de poemas de
— OTTO RENE CASTILLO.
— PABLO NERUDA.
— JULIO FAUSTO AGUILERA.
— OSCAR COLLAZOS.
— ARQUELES MORALES.
— VICTOR JARA.

J. M. Martín MEDEN
Alfonso ROJO

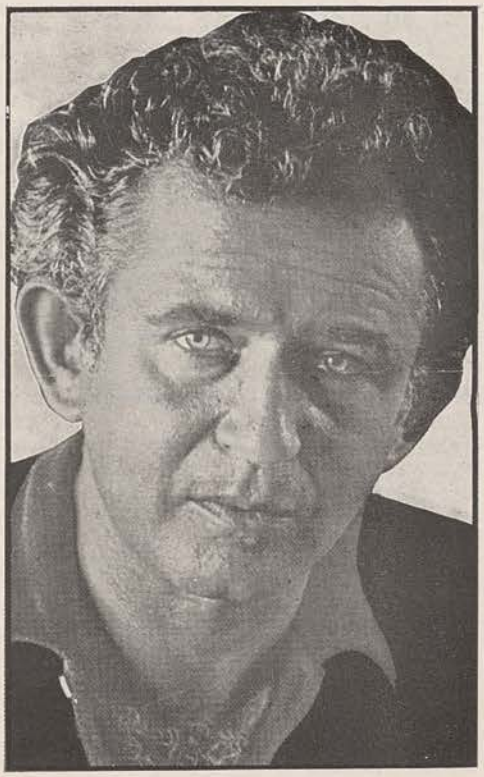
Norman Mailer

La posibilidad del compromiso

NORMAN Mailer, cuya afición por el boxeo es proverbial, hasta el punto de haber escrito páginas inolvidables sobre este deporte, ha terminado por convertirse en el campeón *indiscutible de las letras norteamericanas contemporáneas. Ya en 1959, en* Advertisement for Myself, *un libro rebosante de egolatría, Mailer confiesa abiertamente y sin rubor alguno estar llamado por el destino para revolucionar la conciencia colectiva de Norteamérica. Presunción imperdonable si no fuera porque Mailer ha demostrado con creces ser el auténtico genio de su generación, heredero espiritual de Hemingway, convertido ya en vida en una auténtica leyenda ante la cual no cabe neutralidad posible.*

Mailer, como Hemingway anteriormente, es la imagen perfecta del americano «adolescente» que conserva su «inocencia» en la «frontera» de la vida primitiva y natural, en compañía de boxeadores, cazadores y delincuentes, lejos de la respetabilidad burguesa y civilizada. Su héroe preferido es el *hipster*, mezcla de santo, torero, negro, amante y psicópata.

Su obra, extensa y contradictoria, heterogénea y desigual, es antes que nada la crónica sincera y urgente de nuestro tiempo, una época cuya realidad empírica desafía todas las leyes de la verosimilitud. El autor, cuya honestidad intelectual es innegable, ha asistido como espectador interesado a todas las catástrofes y tragedias de nuestro tiempo, intentando explicar con detalle y urgencia la irracionalidad histórica del siglo XX.



Pero Mailer no es sólo el autor que pasee su espejo de novelista por los paisajes de Norteamérica para obtener imágenes esperpénticas y desfiguradas, como ocurría en su novela *Un sueño americano*. El ha creído necesario bajar a la calle a protagonizar directamente la historia. De ahí que su figura rechoncha de judío neoyorquino apareciera siempre en las marchas de protesta por la guerra del Vietnam, que decidiera presentarse como candidato a las elecciones para alcalde de Nueva York, compitiendo en su campaña electoral con el ex alcalde Lindsay. De ahí que fuera huésped asiduo en todas las Universidades del país para predicar «la desobediencia civil» contra un gobierno que condenaba a los jóvenes a ir a luchar en una guerra injusta. De ahí también que abandonara en un momento la práctica de la novela, él que había prometido escribir por fin «la gran novela americana», para dedicar su atención a una literatura «impura», «tendenciosa», habiéndose convertido en el máximo representante de un nuevo género literario que empieza a ser conocido por la crítica con el nombre de *nuevo periodismo*.

Son cinco las novelas escritas hasta este momento por el autor. La primera, *Los desnudos y los muertos*, aparecida en 1948, sigue siendo, con la perspectiva que da el paso del tiempo, y en esto la crítica ha sido unánime, la mejor novela aparecida sobre la Segunda Guerra Mundial. Pero esta novela, escrita con procedimientos estilísticos prestados de Dos Passos y con una técnica narrativa naturalista y convencional, no es sólo una novela de guerra más, como las muchas que aparecieron en los Estados Unidos al terminar la contienda. *Los desnudos y los muertos* es, sobre todo, una meditación y comentario sobre las tendencias militaristas y totalitarias latentes en la sociedad norteamericana actual. Como dice el general Cummings, el anti-héroe del relato, la guerra que están librando los americanos está en realidad dirigida para suplantar el fascismo caduco y regresivo del viejo mundo por un modelo de sociedad totalitaria más eficiente donde no sea necesario acudir al empleo continuo y sistemático del terror y la represión. Un modelo de sociedad donde los resortes de decisión personal no estén situados en el individuo libre y responsable, sino en el sistema que manipule a las masas para lograr su total sumisión. Mailer se haya obsesionado por el mal del totalitarismo que, como un cáncer oculto, ha comenzado a corroer los cimientos de la democracia american y que podemos ver en la homogeneidad ideológica impuesta por el sistema para lograr el conformismo y la sumisión, todo en aras de una mayor rentabilidad económica. Mailer está adelantando en esta novela el modelo de sociedad que sociólogos posteriores, como Riesman y Marcuse, han diagnosticado como el mal de la sociedad post-industrial americana.

Norman Mailer va a descubrir, sin embargo, que esa sociedad americana, a la que tan implacablemente había fustigado en su novela, le va a premiar con dinero sus desplantes y ademanes «maleducados». El éxito económico de *Los desnudos y los muertos*, convertido en *best-seller*, le libera de las servidumbres del trabajo asalariado, lo cual le va a crear una seria y profunda crisis de identidad, como manifestaría más tarde en *Advertisement for Myself*. Es evidente que lo fácil y natural hubiera sido repetir el éxito de su primera novela y escribir, por ejemplo, como él mismo señaló con ironía, *Los desnu-*

dos y los muertos van a Japón. Pero esto habría supuesto doblegar su voluntad a las exigencias del mercado, prostituir su talento literario. De ahí la crisis de identidad que decíamos antes. Mailer, conviene recalcarlo ante los que le achacan con ligereza el buscar deliberadamente el éxito fácil en todo cuanto escribe, prefirió la infidelidad, abandonando la técnica realista de su primera novela para buscar nuevas formas narrativas que estuvieran más acordes con su peculiar situación existencial en aquel momento. Así surgió *Barbary Shore* (1951), su segunda novela, una alegoría política que recoge el clima de miedo, inseguridad y vergüenza que caracterizó la época del senador MacCarthy. *Barbary Shore* es una novela experimental no en la forma como era moneda corriente entre los modernistas, sino por haber convertido un discurso ideológico en materia novelesca. Novela de intriga política donde se enfrentan un antiguo revolucionario poseedor de una clave misteriosa capaz de resolver el dilema contemporáneo, y un agente del FBI, burócrata frío y despersonalizado, servidor sumido del gran mecanismo represivo y totalitario, cuya función en la novela es arrancar al revolucionario la clave de su secreto. Este, al morir, hará partícipe del mismo en su testamento a un escritor que vive en el mismo bloque de apartamentos donde tiene lugar la acción de la obra. Novela que refleja un optimismo exagerado al insinuar Mailer que es el escritor como intelectual quien ha recibido en herencia la clave para lograr el cambio cualitativo necesario de la sociedad.

En su tercera novela, *The Deer Park* (1955), Mailer abandona el marxismo como método de análisis de la historia para dar entrada a un nuevo héroe, el *hipster*, en la persona de Marion Faye, rebelde, delincuente y criminal que busca su salvación personal arriesgando su vida para huir de la muerte espiritual del conformismo y la rutina.

«Es en este panorama sombrío», cito textualmente, «en el que ha aparecido un fenómeno: el existencialista americano: el *hipster*, el hombre que sabe que si nuestra condición colectiva es vivir con la muerte instantánea en una guerra atómica, con la muerte relativamente rápida por el Estado como *l'univers concentrationnaire*, o con la muerte lenta por el conformismo, con todos nuestros instintos creativos y rebeldes sofocados... si el destino del hombre del siglo XX es vivir con la muerte desde la adolescencia hasta la vejez prematura, entonces la única respuesta vivificadora es aceptar los términos de la muerte, vivir con la muerte como peligro inmediato, divorciarse de la sociedad, existir sin raíces, emprender este viaje sin rumbo fijo hacia el interior de los imperativos rebeldes del yo».

Los antecedentes intelectuales del nuevo héroe existencial norteamericano los ve el autor en escritores «subversivos» como D. H. Lawrence, Henry Miller, Wilhelm Reich, Hemingway... «En un mundo malo», cito de nuevo a Mailer, «como Hemingway iba a repetir una y otra vez..., en un mundo malo, no hay amor, ni perdón, ni caridad, ni justicia a menos que el hombre sea capaz de mantener su coraje». (Este ensayo-manifiesto, tan importante para entender la filosofía del autor, ha sido publicado en España por Tusquets en sus cuadernos marginales.)

La ejemplificación del nuevo héroe, que busca su salvación personal siguiendo los instintos más primarios e inconfesables de su propia naturaleza, nos la ofrecerá Mailer con una maestría artística incuestionable en la persona de Stephen Rojack, el protagonista de *Un sueño americano* (1964). El «sueño americano», la metáfora que había vertebrado las esperanzas del pueblo americano, la imagen existente por la que dio su vida el Gatsby de Scott Fitzgerald, ha terminado convertido en una pesadilla de terror, muerte, asesinato y desolación. Estamos ante «la tierra baldía», de T. S. Eliot, donde no existe, no puede existir redención posible. Rojack logrará salvar su alma a cambio de asesinar fría y despiadadamente a su mujer, hecho que le produce un auténtico orgasmo físico y espiritual. La novela, que ha sido atacada por la crítica de izquierdas como la *Partisan Review* por su amoralismo e irresponsabilidad moral del protagonista, es la imagen más perfecta que conozco de la América de los años 60, una década alucinante y esperpéntica que halla su justo correlato objetivo en la novela de Mailer, una década que se inició con los asesinatos de Kennedy, de Martin Luther King y que terminaría con la farsa de las lágrimas de Nixon tras la pesadilla del Watergate. Mailer no es responsable de haber obtenido imágenes de monstruos esperpénticos y desfigurados al pasear su espejo de novelista por la vida americana. El sólo ha puesto honestidad personal en la mirada. Los monstruos reflejados en su espejo se mueven con soltura en los medios políticos y financieros de Norteamérica.

Su última novela tiene un título significativo: *¿Por qué estamos en Vietnam?* (1967). Novela de «frontera», donde un adolescente llamado J. D., un patético Huckleberry Finn del siglo XX, descubre que la muerte y la violencia son consustanciales con el modo de ser americanos. Novela escatológica y apocalíptica, en que se nos narra un safari sangriento en la «frontera» de Alaska, y donde la palabra Vietnam sólo aparece una vez al final del relato para decirnos que su protagonista se está preparando para ir a la guerra. La guerra del Vietnam no es más que una manifestación de la violencia americana, un correlato objetivo y sangriento de los instintos subsconscientes del pueblo americano.

Mailer ha abandonado desde 1967 la práctica de la novela para dedicar su atención a un género híbrido, mezcla de reportaje, novela, biografía e historia, en el cual ha conseguido éxitos notables como *Los ejércitos de la noche* o *The Fire and the Moon.*

Sabemos, porque la noticia ha trascendido a la prensa, que ha firmado un contrato con una editorial americana por el que ha cobrado un millón de dólares de adelanto por esa gran novela que el autor prometió escribir desde un principio y en la que hace años que está trabajando. Los círculos literarios americanos esperan con impaciencia la aparición de esta novela para dar su veredicto definitivo sobre el autor. De momento, como ha señalado Richard Poirier, Mailer es como Melville sin *Moby Dick*, como George Eliot sin *Middlemarch* o como Mark Twain sin *Huckleberry Finn.*

Leopoldo MATEO

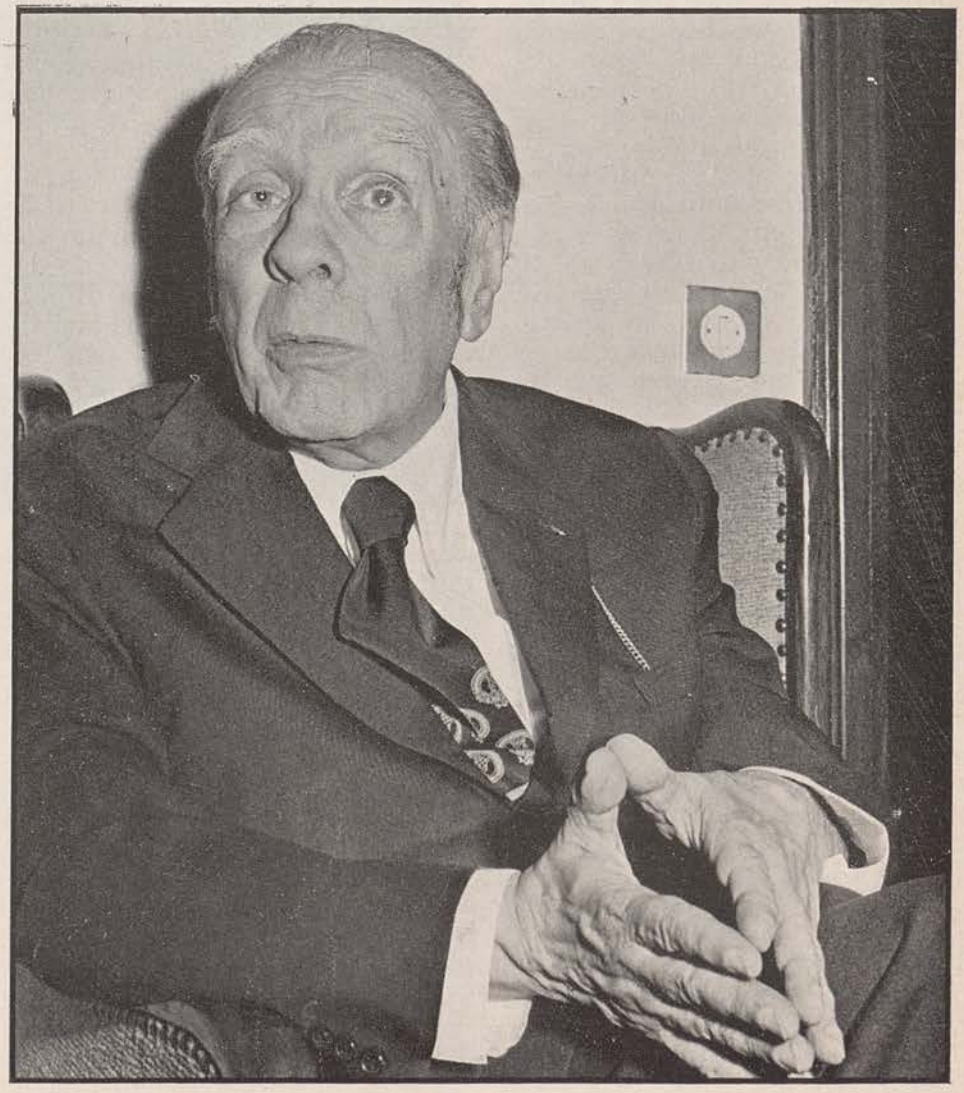
El caso Borges

«Está en lo cotidiano, en la batalla. Alto lo dejo en su épico universo y casi no tocado por el verso.»

A todos los idiotas que conozco les fascina hablar de política y de sexo: carecen de temas mayores y en eso precisamente se nota su idiotez. Esto se hace particularmente patente en esos diálogos para besugos que son las entrevistas periodísticas, salvo honrosas pero escasísimas excepciones. Si la entrevistada es una señorita de la farándula, un novelista norte o suramericano, un célebre pianista centroeuropeo o cualquier otra curiosa bestezuela del universo cultural, sus relativos méritos en el campo en que se ejerce, sus opiniones técnicas sobre la materia que se supone domina, todo ello quedará postergado ante cualquier banalidad del género: "A mí me gusta hacerlo antes de desayunar" o "Yo admiraba mucho al difunto presidente Mao".

Dado que el nivel espectacular de la política ha sufrido un alza considerabilísima en este país —nivel que no se corresponde en modo alguno con las posibilidades **reales** de transformación de la cotidianidad y del monopolio del poder—, son los dictámenes sobre temas espectacularmente políticos los que más fascinación causan hoy en los idiotas aficionados a las entrevistas. Por supuesto, estas declaraciones no trascienden nunca el planteamiento puramente **descriptivo**, de etiqueta y tentetieso, que es lo que al espectáculo conviene: "Soy socialista de toda la vida", "Creo en la ley y el orden", "Me arrebata —o detesto— la democracia". La descripción política contribuye decisivamente a que el perpetuo espectador, eternamente marginado del mundo de la creatividad por barreras de papel, hastío y control, se considere capacitado para manejar al personaje, supuestamente habitante de lo creador, que se le proporciona en huecograbado. Este manejo es puramente alucinatorio, simple reflejo ineficaz del que la policía política tiene sobre las vidas de los ciudadanos, pero al espectador no se le consiente otro y no sabría renunciar a esa pálida imagen de poder policial que se le regala. Se trata de jugar al menos a dominar, para parecerse un poquito a los que nos dominan de hecho. La etiqueta política, gracias al estupidizador prestigio mágico que se le atribuye, permite aprobar o desaprobar a cualquier creador sin riesgo y sin entendimiento; permite ponerse por encima de aquello que está tan alto que ni siquiera percibimos cuando estamos debajo. Nos dispensa sobre todo de juzgar nosotros mismos —sin intermediarios espectaculares— al juego **fuerte** que el creador juega, por medio de la trampa rebajatoria que le confina por un momento en la trivialidad de las etiquetas de la que no sabemos salir. Como si repetir con fruición asnal cuatro jaculatorias progresistas para contentar la conciencia de los que carecen de ella dotase a una obra vulgar de dimensiones liberadoras o como si las más abyectas proclamas reaccionarias robasen una chispa de su furor sagrado a lo que fue concebido bajo el signo esquivo de la auténtica belleza.

Estas consideraciones son oportunas con respecto al caso Borges. Desde hace bastante tiempo se ha convertido en **"morceau de choix"** de una irrefrenable avidez revisteril por la degradación mecánica de todo lo real a ciertos conminatorios estereotipos políticos, que en la cabeza de los que los manejan ocupan el lugar vacante de las ideas. Borges se presta a ello, a qué negarlo. Pero la alegría de quién se refocila en la deleitosa convicción de que Borges es a fin de cuentas un pobre reaccionario (probablemente ni más ni menos que el idiota barnizado de estereotipos que se congratula de ello) debería verse tamizado por el recuerdo de que Borges es **también** Borges: quién había logrado mitigar su envidia con un postizo desprecio pronto debe volver a envidiar lo que desprecia. La campaña la habían iniciado hace unos meses algunos santones de la mediocridad literaria hispana, a los que, según parece, molestaba que el poeta argentino, ni más ni menos que el resto del universo culto, ignorase sus ignorables nombres. Estos personajes, discretamente lar-



varios, sumisos colaboradores y aún protagonistas durante cuarenta años de la cultura franquista, aunque —se nos dice ahora— contradictores **in pectore** de la misma, buscan una nueva juventud apuntándose al último rebuzno vigente en lingüística, al experimentalismo —**risum teneatis!**— novelístico o a la democracia según Fraga. Cometieron impúdicamente varios artículos en torno a las ideas políticas de Borges o a su displicencia para con la cultura española, de la que, por lo visto, se consideraban destacados representantes; minimizaron la obra del argentino y enumeraron sin trepidar media docena de superfluos plumíferos patrios con tanto o más derecho al Nobel que él, y mucho más presentables ante el Senado del progresismo europeo. Vaya, vaya, que mal perder tiene esta gente: como si la talla de Borges fuese culpable de que ellos deban andar con tacón ortopédico para hacerse ver... La picazón nacionalista todavía funciona bien, por piojosa que esté ya la pobre, de modo que la siguiente andanada se montó sobre las supuestas injurias que Borges había infligido a la sacrosanta literatura española. Entre cien opiniones entusiastas de Borges sobre Quevedo, Cervantes, Cansinos Assens y otros escritores hispanos, se encontraron algunos razonabilísimos dicterios contra el insoportable Azorín o la opinión de que la fama de Calderón es deudora del entusiasmo teológico alemán, lo que sabe cualquier estudiante de literatura. Esto bastó para que algunos semanarios más conocidos por su vocación de hacer prensa amarilla política que por su interés por la literatura española pusieran el grito en cielo y aullasen que el honor de la patria ultrajada debía lavarse con sangre del anglófilo porteño. "¡Oigo, Patria, tu aflicción y tan alta vida espero...!", etc., etc. En este concierto de grillos fueron muy de agradecer las sensatas líneas dedicadas por Carlos Barral a comentar el ridículo caso. Ahora la cosa vuelve al terreno de la política y por centésima vez nos enteramos de que a Borges no le gusta la democracia, no cree en la libertad y tiene en un altar a personajes tan discutiblemente magníficos como Pinochet o Franco. Caso lamentable, pero que permite buenos titulares, por lo que cada vez que el pobre viejo asoma la cabeza por la proximidad de un periodista se le aguijonea de nuevo: "¡Díganos lo de la libertad, don Jorge! ¡Cuéntenos lo simpático que le cae Videla!", **and so on.** El regocijo de los izquierdistas de semanario ilustrado o de diario liberal se parece bastante por lo caritativo y machacón al de los graciosos que ponen zancadillas a un borracho para ver cómo se enfanga una y otra vez en el mismo charco. Claro que, a veces, el que mira es quien más salpicado resulta...

Y, a todo esto, ¿qué pasa con Borges? Pues que sigue resultando más crítico y liberador que cualquiera de sus detractores. El nivel represivo o subversivo del artista no está en sus declaraciones estereotipadas, frecuentemente manipuladas, ni siquiera en sus respetabilísimas convicciones como ciudadano privado, es decir, privado de esa condición de artista que es el verdadero campo de su enfrentamiento con lo real y con él mismo. Ningún carnet, ninguna solemne declaración de antifascismo bastan para lograr que el falso arte deje de ser profunda y radicalmente reaccionario. No hay que ir muy lejos para encontrar todos los ejemplos que se quieran y las disputas en torno a la Bienal de Venecia de este año apoyan privilegiadamente lo que digo. En cambio, lo que ocurre con el auténtico arte es muy distinto. "Todas las obras de arte —dijo Adorno en su **Estética**— incluso las obras afirmativas, son **a priori** polémicas. La idea de una obra de arte conservadora contiene algo de absurdo. Separándose de manera enfática del mundo empírico, de su **otro,** las obras de arte testimonian que ese mismo mundo debe llegar a ser otra cosa, son esquemas no conscientes de su transformación". Aquí es donde brilla Borges con inigualable fuerza revolucionaria, no simplemente política. En sus cantos de amistad y valentía, en su sutil mirada a la perplejidad laberíntica que nos encierra, en su hondo desentrañar los meandros de la memoria o el inagotable asombro que supone y provoca la escritura. Todo lo que diversifica, complejiza y enriquece lo dado nos ayuda a luchar contra la muerte: aunque Borges pueda declarar algo tan odioso como que es partidario de la pena capital, su obra nos previene y nos insurge contra ésta con más eficacia que cien biempensantes manifiestos. Si queremos hacernos con el ánimo libertario que Borges encierra es en el Borges escritor donde lo hallaremos, no en el que posa para la prensa. Claro que el mensaje es así más difícil de desentrañar, pues exige ante todo saber leer, no sólo haberse aprendido lemas detonantes de memoria. A leer precisamente, y a cuidar la memoria, es a lo que enseña ante todo Borges.

Fernando SAVATER

VARGAS LLOSA, presidente

Mario Vargas Llosa fue elegido recientemente presidente del "Pen Club" de Londres, institución que reúne a intelectuales de casi todo el mundo. En la siguiente entrevista Mario Vargas Llosa expone, a partir de las preocupaciones de la institución londinense la situación conflictiva que se da entre los intelectuales y el poder a nivel latinoamericano y mundial. A los cuarenta años de edad, Vargas Llosa también se mira en el espejo y expone sus dudas acerca de toda su obra y de su propia condición de escritor:

—¿Ejercer la presidencia del Pen Club significa realizar funciones que pueden ir en detrimento de la actividad creadora de un escritor?

—Ese fue precisamente uno de mis primeros temores y la primera objeción que puse cuando me enteré que dos filiales del PEN, una norteamericana y una canadiense, me propusieron para el cargo. La otra fue que dudaba de las posibilidades reales de ejercer esta función desde un país tan alejado de la metrópoli inglesa. Sin embargo, las precauciones terminaron siendo excesivas. La actividad del Pen ha crecido tanto que existe una administración, o sea una secretaría general, que funciona en Londres, y las labores de la directiva intelectual, si podemos llamarla así. El Pen es una antigua institución de escritores y ha logrado una vasta división de funciones en su medio siglo de existencia.

—¿Quiénes fundaron el Pen?

—Entre muchos otros figuran nombres tan célebres como H. G. Wells, Bernard Shaw, Glasworthy. Sus siglas significan, en inglés:

P: Poetas, dramaturgos.

E: Ensayistas, editores.

N: Narradores.

Sus objetivos han sido siempre promover la solidaridad, el intercambio de diálogo y combatir los ataques a la libertad de creación. Después creció muchísimo. Hoy tiene 81 filiales en 60 países. En América Latina existen filiales del PEN en México, Brasil y Argentina. Hubo una filial en Chile, pero, según tengo entendido, ahora ha sido suspendida. Según he sabido, también hubo alguna vez una filial del PEN en el Perú. Sé que existió allá por el año 1940 y que la fundaron José Gálvez, Jorge Basadre, Fernando Romero y José Alfredo Hernández. Lo que no he llegado a saber es si esa filial llegó a funcionar realmente como tal o si se quedó en una simple directiva por motivos que desconozco. El PEN tiene ahora unos diez mil socios repartidos en todo el mundo. Tiene un Comité Ejecutivo que se reúne una vez al año y está compuesto por 56 escritores. Existe también una tercera reunión de responsables regionales. Ahora, el PEN varía de país a país. Conozco uno especialmente. Es el de Estados Unidos. Allí es muy importante y tiene muchos miembros. Tiene dinero, no oficial, pues vive de las cotizaciones de sus socios. Ellos organizan periódicamente seminarios y encuentros entre las distintas regiones. Están muy bien organizados y fomentan diálogos y constantes visitas entre sus componentes.

—¿Cuál es la principal actividad del PEN?

—Actualmente se concentra en la defensa de los derechos humanos. El PEN publica anualmente la lista de sus suscriptores detenidos en todo el mundo, hace campañas por la libertad de presos, por los exilados y los refugiados. Tiene también un fondo de apoyo para la traducción literaria de obras consideradas poco comerciales, pero que tienen indiscutible calidad y validez. Ello ocurre actualmente con experimentos que se ha-

Juan Goytisolo

REIVINDICACION DEL CONDE DON JUAN

EDITORIAL SEIX BARRAL, S.A.

cen en poesía, principalmente. El PEN ayuda o compensa, por ejemplo, muchas traducciones de poesía de América Latina al idioma inglés y al alemán. Edita también un semanario literario y realiza muchas otras actividades. Claro que no todas las filiales tienen el mismo dinamismo. Hay otras, como en toda institución grande, en que las reuniones no pasan de juntas de señoras que se dedican a tomar té y comer tortas.

—¿Y qué significa obtener la presidencia del PEN?

—Personalmente resulta muy satisfactorio para mí. Esta es una especie de distinción por gente de oficio. Me halaga mucho. Y soy consciente que la distinción recae, más que en mí, en América Latina, debido, no tanto al prestigio del que sí goza la literatura de este continente, cuando al reconocimiento de que hay injusticia con muchos escritores en esta parte del mundo. Una de las funciones primordiales del PEN ha sido combatir los abusos en el campo intelectual. Y en América Latina ha habido y hay muchos abusos de este tipo.

—¿Cuáles son los abusos más notables en este continente?

—Bueno, nos podríamos pasar toda la noche enumerando y contando casos de intelectuales atropellados y vulnerados. Puedo mencionar un caso próximo: El Galpón de Montevideo. Antiguo y de mucha importancia en el plano cultural, El Galpón ha sido un centro de primer orden en la investigación y la experimentación de alto nivel. Se podían decir muchas cosas de El Galpón, pero nunca que fue una organización subversiva como ha sido acusada. Por otro lado, en Argentina hay muchos escritores detenidos, muchos de ellos no literatos, pero sí por haber desarrollado honesta labor intelectual. Un ejemplo es Benedetti. El ha consagrado su vida a una actividad totalmente excluyente: la literatura, una literatura aséptica incluso. Y, sin embargo, vive preso desde hace meses.

—¿Debemos considerar esta represión como una característica de América Latina? ¿Cómo andan las cosas en el resto del mundo?

—Pues, mira, en Europa también hay represión. No tengo una publicación actualizada a la mano, pero aquí puedo mostrar un "poster" **sui generis** editado por el PEN con los nombres de muchísimos escritores presos o perseguidos, y, como puede verse, América Latina se lleva la copa olímpica. Mira lo que ocupa Chile dentro de esto, pero hay también presos en Europa. Aquí figuran nombres de Grecia, Rumania, Hungría, Francia, Paquistán, Taiwán, Uganda. Aquí, por ejemplo, hay un nombre de Estados Unidos, un tal Martin Sostre, no sé quién será. Este es un "poster" del año pasado, y como puede verse, incluso hay nombres añadidos que deben haber sido incluidos cuando esto ya estaba impreso.

—¿Y qué tipo de conclusión puede sacarse de todo esto?

—Deprimente. Genéricamente la conclusión es que cosas como la libertad de expresión, los derechos de crear, no es-

tán enteramente garantizados, ni siquiera en las democracias más avanzadas. En América Latina hay atropellos de manera visible, masivos. En otras partes hay represión de manera indirecta. Los derechos son dramáticamente precarios. Allí creo que radica la importancia del PEN y de todo cuanto se haga por mantener esos derechos.

—Hay, por otro lado, otros aspectos del PEN. Este es un lugar de encuentro de escritores que hasta piensan de manera distinta.

—Los escritores viven en una especie de selva y están divididos, encontrados, por razones ideológicas o de otra índole. Hay divisiones implacables, barreras que parecen infranqueables. Y todo lo que se haga por unirlos es de razonable utilidad. Todo cuanto coadyuve a que se entiendan civilizadamente es un avance notable. Esta es un labor plausible del PEN.

—¿A qué puede atribuirse esta precariedad de los derechos de la creación?

—A una razón muy sencilla: al poder no le gustan las críticas. Y el escritor está, por naturaleza, allí donde se viven problemas críticos. La escritura, la cultura diría yo más genérica y más genuinamente, ejerce una función eminentemente crítica. Al poder no le gusta la crítica porque la socava, lo debilita.

—Esta pugna con el poder es muy antigua, pero la lucha que sostienen los escritores rebasa esa suerte de "enemigo común". La cultura insurge también contra otras estructuras sociales, contra otras fuerzas que la constriñen. Existen, por ejemplo, prejuicios, tradiciones seculares, hábitos que se sienten subvertidos por la literatura.

—Es cierto, pero yo pienso que igualmente la lucha se da con el poder. Entiendo el poder no sólo como poder político. El poder puede y debe ser entendido de una manera muy general, no sólo políticamente.

Eneas MARRULL

Guía de libros

NARRATIVA

Jorge SEMPRUN: *El largo viaje.* Barcelona. Ed. Seix Barral. 1976. 277 págs. 300 ptas.

Semprún conoció a los dieciséis años el exilio; luego, otra guerra, la clandestinidad en la Resistencia contra los nazis y el campo de concentración de Buchewald. El fin de la guerra mundial fue para él inicio de una nueva clandestinidad porque en su país —el nuestro— la noche continuaba. En esta su primera novela (escrita en 1963) se narran todas estas experiencias en torno a un viaje en un vagón precintado, que conduce un grupo de prisioneros hacinados hacia un campo de concentración. Libro terrible y hermoso que llena al lector de orgullo y vergüenza por participar de la condición humana.

ENSAYO

Leonardo ROMERO TOBAR: *La novela popular española del siglo XIX.* Barcelona. Ed. Ariel/Fundación Juan March. 1976. 281 págs.

Un estudio minucioso sobre la literatura de folletín, tan popular en la España decimonónica. Contrapuesto en muchos casos a la conocida obra de Ferreras a la que acusa de falta de información suficiente. El autor de este trabajo ha pretendido contemplar todos los aspectos de esta literatura: su confección, su público, su difusión, sus autores más importantes, la economía de autores y empresas, etc. Un interesante capítulo sobre Galdós y la novela popular. De indudable importancia, aunque con márgenes de empirismo que limitan el libro.

POESIA

J. M. MARTIN TRIANA: *El Prerrafaelismo: Historia y antología.* Madrid. Ed. Felmar. 1976. 209 págs.

En 1948, como respuesta al academicismo imperante en la pintura inglesa, surge el movimiento prerrafaelista, que se apoya en los modelos ingenuos del primer renacimiento florentino. Ultimo brote, quizá. del Romanticismo inglés, reactivo frente a la sociedad industrial, prolongaría sus influencias hasta el Simbolismo y el Art Nouveau continentales. La poesía de este grupo surgió como un imperativo moral de alcanzar la belleza allí donde la pintura no alcanzaba. Esta antología prologada por Martín Triana es un libro bellísimo, de los que ya casi parecen definitivamente condenados a muerte por el Farenheit del utilitarismo.

SINDICALISMO

Julián ARIZA: *Comisiones Obreras.* Barcelona. Ed. Avance. 1976. 168 páginas. 100 pesetas.

Comisiones Obreras ha sido, pese a quien pese, la forma organizativa fundamental de la clase obrera española en su oposición al verticalismo franquista. Ariza esboza en su libro el nacimiento, evolución, situación actual y perspectivas de Comisiones Obreras. Habla, por otra parte, de cómo la unidad de la clase obrera es la única manera en que ésta puede conseguir su autonomía respecto a los partidos políticos y su fuerza frente a la burguesía. ¡Por algo hablan tanto ahora de pluralidad los que antes sólo hablaban de palo y tente tieso! ¡Qué comprensión tan grande hacia la exótica diferencia por parte de quienes quisieron pintarnos a todos de azul garrote! El libro incluye un apéndice con documentos.

POLITICA

Ch. BETTELHEIM: *Las luchas de clases en la URSS. Primer período. 1917-1923.* Madrid. Ed. Siglo XXI. 1976. 522 págs. 550 ptas.

Rompiendo de un modo sistemático, por vez primera, con explicaciones individualistas del tipo: ¡qué malo fue don José!, Bettelheim se convierte en una auténtica apisonadora científica sobre el proceso soviético. Aquí se habla de capitalismo de estado, de explotación, etcétera, etcétera, libro demoledor que ningún interesado en el tema puede ignorar.

N. POULANTZAS: *Las crisis de las dictaduras. Portugal, Grecia, España.* Madrid. Ed. Siglo XXI. 1976. 151 págs. 150 ptas.

Confieso que comencé a leer el libro con la desconfianza hacia las grandes sistematizaciones de Poulantzas, que tras un largo recorrido conceptual suelen darme la impresión de estar casi a la puerta de mi casa. Esta vez no he terminado con semejante sensación. El libro, aparte debilidades sobre datos concretos, sobre todo en lo referente a España, es de un enorme interés. Analizando coyuntura internacional y aspectos internos de estos países define el proceso de desintegración de los regímenes dictatoriales del Sur de Europa, la imposibilidad de alternativas reformistas, las diversas etapas hacia la ruptura y los sectores interesados en ella. Escrito hace más de un año, a veces parece profético. Confirmará a los rupturistas en sus tesis y les aclarará el juego de alianzas. A los reformistas quizá los convierta al rupturismo. Léanlo: se aprende mucho en él.

REVISTAS

EL CARABO, núm. 1. Julio-agosto. 1976. 116 págs. 150 ptas.

Ya está en la calle esta revista, confeccionada por un grupo de intelectuales de todo el Estado, que ofrece una variedad de posiciones de la izquierda española. Revista en la que la teoría encuentra su aplicación inmediata sobre problemas políticos concertos: Artículo de Miguel Castells sobre la amnistía, una respuesta a N. Sartorius y su utilización del concepto de «consejos obreros», un estudio sobre las formas organizativas de la clase obrera en Vitoria, recensiones de libros, etcétera, etcétera.

CINE

Felicidad BLANC, Juan Luis, Leopoldo María y José Moisés PANERO: *El desencanto.* Madrid. Elías Querejeta Ed. 1976. 147 págs. 175 pesetas. Prólogo de Jorge Semprún.

El guión de la película —impresionante película— que recientemente se retiró del Festival de San Sebastián en solidaridad con dos acontecimientos que, una vez más, ensombrecieron el País Vasco. Hablar de los méritos de la película, reflejados en este guión, exige algo más que unas líneas, ya que son muchos. Estamos ante una obra importante. Lo único que quiero recordar desde aquí es que algún fósil de esos que resisten los peores embates (léase mejores) que no sé si se llama Dirección General de Cinematografía (y no pierdo nada por no saberlo) ha decidido retirarle toda ayuda y penalizar a Querejeta, que ha hecho más por el cine español que todos esos fósiles juntos. Guardarán el dinero para algún «porno-estúpido en blue», que es lo que les va. Vaya en estas líneas —por si sirve para algo y si no por desahogo, que también vale—, mi más absoluto desprecio.

Rafa CHIRBES

(Viene de la página 17)

idealismos en el seno del propio Partido y en la decidida reactivación de la concepción leninista de la dialéctica. Como se señala en **Sobre la contradicción, "la contradicción básica en el proceso de desarrollo de una cosa y la naturaleza del proceso determinada por esta contradicción básica, no desaparecerán hasta que el proceso termine".** La contradicción básica entre burguesía y proletariado no desaparecerá hasta que el proceso termine, hasta que la sociedad comunista se imponga.

Veladamente el texto de Mao supone una constante referencia a Stalin, pero también a su oposición más inmediata, Trotsky (recordemos que Trotsky había condenado el movimiento comunista chino y al propio Mao, en 1927), en tanto que ambos son, en grados desiguales, los síntomas fehacientes de una regresión de la dialéctica materialista, leninista. Uno y otro esterilizan la contradicción —vale decir, la idealizan—, fijándola en la universidad y/o la fatalidad. Y ciertamente, señala Mao, la contradicción es universal en la realidad y en el tiempo, pero existe un relativismo por el cual no cabe una reducción a los dos aspectos de la contradicción —burguesía/proletariado, por ejemplo—, considerado en su conjunto, sino el análisis de cada uno de ellos por separado, análisis que es, a su vez, fuente de nuevas contradicciones específicas. Como ya señalara Lenin en **A propósito de la dialéctica,** criticando el mecanismo de Flejanov, los marxistas reconocen la universalidad de la contradicción, pero no su carácter específicos. **"Los dogmáticos** —señala Mao— **no comprenden que las condiciones en las cuales se desarrollan las diferentes revoluciones no son las mismas (...), adoptan invariablemente lo que para ellos es una fórmula inmutable y aplican mecánicamente en todo lo que sólo puede causar reveses a la revolución."** La referencia a Stalin y su concepción del "socialismo en un solo país" es evidente; en sus cautelas por apoyar la revolución china dejaba de lado la fórmula ya conocida de Lenin de **"aplicar el análisis concreto de una situación concreta".**

Y, sin embargo, **"toda forma de movimiento contiene en sí su propias contradicciones específicas".** Y la especificidad de una contradicción está en función de todas y cada una de las condiciones concretas en las que esta contradicción se mueve. Frente a la campaña filosófica revisionista **"dos fusionan en uno"** —campaña que explicaría tanto la **"ideología del equilibrio"** impuesta por la Unión Soviética, cuanto la teoría de las fuerzas productivas de Liu Shao-chi, Lin Piao y Teng Psiao-ping—, la línea revolucionaria impone el **"uno se divide en dos",** señalando insistentemente la proposición de Lenin de que **"la división de la unidad en dos y el conocimiento de sus partes contradictorias es la esencia de la dialéctica" (Sobre la dialéctica).** Es decir, construir y dividir como aspectos de un mismo y único movimiento. De ahí que, como señala Philippe Sollers, **"en la expresión de la contradicción en chino se encuentran inmediatamente implicados los principales trazos distintivos de la dialéctica materialista: movimiento, irreductibilidad de la lucha, unidad, identidad, transformación el uno en el otro de los contrarios, antagonismo y no-antagonismo, proceso"** (15). En una palabra, los conceptos elementales del materialismo dialéctico que permiten analizar una nueva práctica de la filosofía —fuera de los angostos cauces de la sacerdotal biblioteca— con el único objetivo de aplicarla.

Precisamente porque se trata de una lucha en la que la filosofía se define, en tanto que síntesis de prácticas sociales, como un frente con la ideología en el primer puesto siempre en estrecha relación con el puesto de mando: la política. Sólo así la "liberación de la filosofía" —tal como los chinos reconocen en la existencia de **"ochocientos millones de filósofos materialistas"**— tiene un auténtico sentido.

Domenec FONT

---

(1) Citado por Joen Bel Lassen en *Filosofía y conservación de los tomates.* Cuadernos Anagrama, 1974. Barcelona.

(2) Paul Nizan: *Les chiens de garde.* Maspero, 1972, París.

(3) Jean Daubier: *Historia de la revolución cultural proletaria en China.* Página 37. Siglo XXI, ed. 1972.

(4) Véase al respecto, Chen Po-ta: *La teoría de Mao Tse-tung sobre la revolución china.* Avance, ed. 1975, Barcelona.

(5) Las llamadas de Mao preludiando la Revolución Cultural están ya insertas en los dos textos escritos en 1957 y 1963, respectivamente, *De la justa solución de las contradicciones en el seno del pueblo* y *De dónde vienen las ideas justas,* ambos formando parte, junto con *De la práctica* y *Sobre la contradicción* del célebre y difundido texto *Cuatro tesis filosóficas.* Ed. Anagrama, 1974, Barcelona. Igualmente muchos de los aspectos de la Revolución Cultural aparecen ya en la famosa "declaración en 25 puntos", documento del PC de China al PC de la Unión Soviética de julio de 1963, sobre el desarrollo de la lucha de clases en un régimen socialista y la iniciativa creadora de las masas populares.

(6) Las cabezas visibles fueron, entre otros: Liu Shao-chi, presidente de la República; Yang Hsien-tchen, su portavoz filosófico; Teng Psiao-ping, secretario general del partido; Peng-Chen, alcalde de Pekín; Peng Teh-huai, ministro de Defensa Nacional ya destituido en 1959, y posteriormente rehabilitado, y Tan Chen-lin, ministro de Agricultura. El llamado "grupo de Shangai" llevaría durante un primer tiempo el protagonismo de la crítica, directamente apoyados por Mao.

(7) Gilbert Mury: *De la révolution culturelle au X Congrès du parti communiste chinois.* Tomo I. Colection 10/18, 1973, París.

(8) Charles Bettelheim: *Revolución cultural y organización industrial en China.*

(9) En este sentido, y aparte de las obras de Mao antes mentadas, se incluyen consideraciones muy útiles sobre la lucha ideológica en los documentos: *Intervención en la Conferencia Nacional del PCCH sobre el trabajo de propaganda, Intervención en el foro de Yenan sobre arte y literatura* y en la *Carta dirigida al Teatro de la Opera de Pekín a Yenan al final de una representación de "Rebeldes a pesar suyo",* todos ellos escritos por Mao Tse-tung.

(10) El movimiento de crítica de Confucio y Lin Piao se inscribe en una nueva campaña ideológica contra la tradición y las prácticas burguesas de los cuadros. En este sentido se critica la naturaleza de clase de las aportaciones confucionianas de las que se apropiará el feudalismo para luchar contra las formas nacientes del pre-capitalismo, el capitalismo para oponerse al socialismo y el revisionismo para oponerse a la línea revolucionaria del pensamiento maotsetung. Véase al respecto el número 241 de *Le Monde Diplomatique,* con textos de Tsien Tchehao, Ives Viltard y Leon Valdermeersch.

(11) Véase *A propósito de la revolución en la ópera de Pekín.* Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1968.

(12) En la relación de Chu En-lai al X Congreso se apunta que Lin Piao, miembro destacado en la configuración de los "Guardias Rojos" durante la Revolución Cultural, pretendía que la contradicción principal oponía en China no al proletariado y la burguesía, sino a los sectores modernos de la producción frente a los sectores retardatarios. De nuevo la *teoría de las fuerzas productivas* en acción y el campo libre a la burguesía en el dominio de la superestructura.

(13) Especialmente Epicuro —el primero en enunciar las condiciones del *contrato social,* según Marx y Engels—, Heráclito, el padre del materialismo dialéctico según Lenin, y el primero en enunciar teóricamente el tema de la lucha de los contrarios, y Lucrecio, especialmente. Como señala Engels en el *Anti-Dühring, "la filosofía antigua era un materialismo primitivo natural que fue negado por el idealismo".*

(14) Mao Tse-tung fue un admirador sin reserva de la civilización china y de ciertas corrientes filosóficas como el taoismo. *"La concepción dialéctica del mundo* —escribe a este respecto en *De la contradicción— surgió ya en la antigüedad, tanto en China como en Europa. La antigua dialéctica, sin embargo, tenía algo de espontáneo y de ingenuo; en razón de las condiciones sociales e históricas que prevalecían entonces, no pudo transformarse en una teoría completa y por ello no fue capaz de ofrecer una explicación cabal del universo y en consecuencia fue suplantada por la metafísica."*

(15) Philippe Sollers: *Sur le materialisme: "De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire".* Colección Tel Quel. Ed. du Seuil, 1974.

VIOLENCIA Y ESTADO

"LA VIOLENCIA Y EL ESTADO" es el título del libro del Dr. Leslie Macfarlane —profesor en el St. John's College de la Universidad de Oxford— que publicará próximamente en España Ediciones Felmar. **Hemos seleccionado un apartado del capítulo V (La violencia contra el Estado), donde se plantea la problemática legitimidad de todo el Estado en el mantenimiento de "la ley y el orden" en la medida en que esa ley y ese orden no tienen el mismo contenido para todos los ciudadanos.**

El mantenimiento de la ley y el orden implica consideraciones más complejas y profundas que la protección del territorio de ataques exteriores, porque está más íntimamente conectado al apoyo de un determinado sistema social, económico y político. *Protección de la ley y el orden* es el grito de todo aquel que está de parte del poder constituido, a lo que el rebelde contesta: *¿La ley y el orden de quién?* A un cierto nivel, la apelación a la ley y al orden, es una apelación para reconocer que toda sociedad necesita proporcionar a sus miembros la garantía de que no serán molestados en los actos que constituyen su vivir diario, en la doble vertiente de sus negocios privados y de sus deberes cívicos. El requisito previo fundamental para esto es la presencia de una autoridad estatal capaz de proporcionar tal protección de forma eficaz.

La ausencia de una autoridad de este tipo puede deberse a varias causas. Podría ser el resultado del derrumbamiento o anulación de la autoridad establecida en áreas de un país arrasado por la guerra. En tales territorios, la principal preocupación de sus habitantes es la supervivencia y el salvar lo poco que le quede de valor de sus pertenencias personales. La principal preocupación de las autoridades militares, por otro lado, es el mantener las posiciones y acabar con el enemigo; objetivos éstos que necesariamente contribuyen a la destrucción de la vida civil y de las propiedades. Aparte de lo que suceda en el mismo campo de batalla, en otros lugares los hombres y las propiedades son arbitrariamente requisadas por razones militares aducidas por el bando que en esos momentos controle la zona.

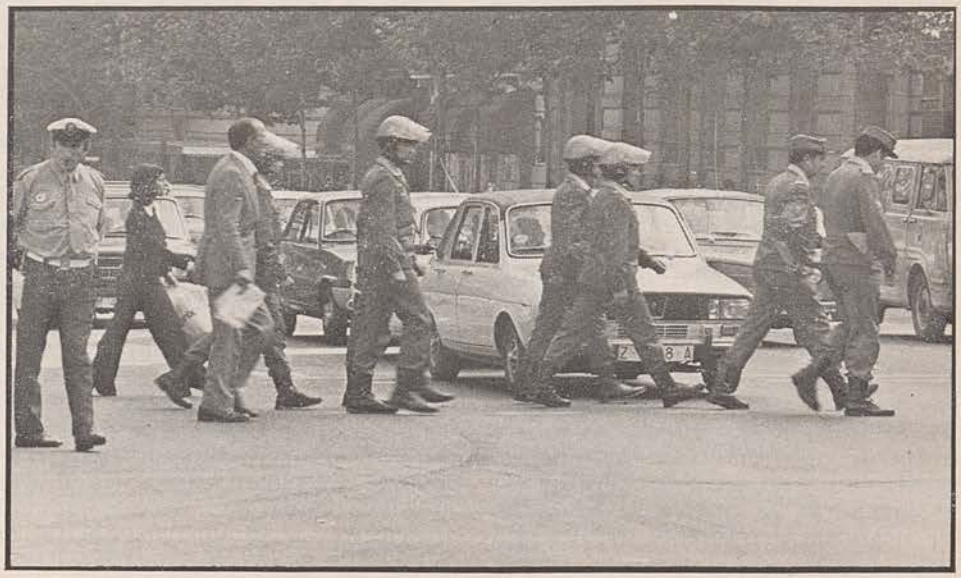
Los problemas que plantea la ausencia de una autoridad estatal efectiva, son menos enigmáticos y descorazonadores que aquellos que plantea la presencia alternante de fuerzas militares enemigas en un determinado lugar. Si bien la ausencia de una ejecutoria estatal eficaz no tiene mucha influencia en Estados remotos y de población escasa en donde las autoridades tradicionales todavía subsisten, la situación cambia completamente cuando se trata

de zonas formando parte de un sistema de control propio de un Estado moderno. Por otro lado, es en las zonas urbanas donde es esencial que el gobierno constituido ejerza su autoridad y establezca ese mínimo nivel de ley y orden que es necesario para garantizar el desenvolvimiento normal de la vida en la ciudad. También es verdad que para un gobierno en precario y en situación de caos, cualquier orden es mejor que ninguno, aunque esto no es, por supuesto, garantía de un buen quehacer público. Los ciudadanos de los modernos Estados occidentales y especialmente de los Estados Unidos de América, se están dando cada vez más cuenta en los últimos años del alarmante incremento que está teniendo la criminalidad en las zonas urbanas: homicidios, violaciones, robos y asaltos. La Comisión Nacional, formada en Estados Unidos para estudiar las causas de la violencia y tratar de prevenirla, informó en 1969 que «esta escalada de la violencia es peligrosa para nuestra sociedad, ya que convierte en verdaderos lugares fortificados a determinadas zonas de nuestras ciudades y divide al pueblo en agrupaciones armadas. Está poniendo en peligro a algunas de nuestras más preciadas instituciones, entre ellas a nuestros colegios y universidades; envenenando el espíritu de confianza y cooperación que es esencial para su adecuado funcionamiento. Está corroyendo el proceso político central de nuestra sociedad democrática, sustituyendo la razón y la comprensión por la fuerza y el temor. Sin embargo, el ejemplo de las Filipinas que durante una buena parte de su período de postguerra tuvo una media anual de 15.000 asesinatos, con una población de 33 millones de almas, y una pérdida de la mitad de las rentas públicas por corrupción y contrabando, pone en evidencia que es posible la supervivencia de un Estado como autoridad política DE FACTO aun proporcionando a sus ciudadanos una dosis muy pequeña de protección. No es descabellado pensar, si la escalada actual continúa, que desemboquemos a una situación en donde una gran proporción de los Estados más avanzados estarán equipados con la suficiente potencia nuclear para destruir al resto de la raza humana, pero que serán incapaces de evitar que sus propios ciudadanos se maten entre sí.

La pregunta: «¿La ley y el orden de quién?», se hace más comprensible cuando nos enfrentamos a un sistema en el que el grupo dirigente trata a la sociedad como una enorme vaca lechera en cuyas ubres se han colocado unos aparatos extractores conectados a la máquina ordeñadora del Estado. Este crudo panorama no se encuentra todavía en los grandes Estados modernos, aunque se presenta en el juego internacional. Bajo estas condiciones, la ley y el orden que existen son, de hecho, la ley y el orden de la clase o el grupo dirigente quienes los utilizan al servicio de sus propios intereses, con perjuicio de la inmensa mayoría de la población. El concepto marxista de Estado-de-Clases tiene su valor; no por demostrar la característica esencial del Estado, sino por proporcionar un modelo que sirve de contraste para juzgar de qué forma tan diferente se comportan los Estados como Estados-de-Clases. Es necesario, sin embargo, hacer uso de otras dimensiones que no sea la de la clase económica. Durante la post-guerra muchos nuevos Estados se han visto divididos políticamente por razones raciales, tribales o religiosas, situación que ha conducido a que se vea la maquinaria del Estado como el instrumento que asegure la dominación de un grupo sobre el resto de la sociedad. El conflicto ha sido especialmente serio en donde los dos grupos han sido poco más o menos del mismo tamaño, como sucedió en Guyana (antigua Guayana Británica) con el grupo africano e indio. En caso extremo, uno puede encontrarse con una situación como la que emergió en Ruanda después de la independencia, donde la un tiempo dominante minoría Batutsi vio a sus miembros asesinados por millares por el campesinado y el gobierno Bahutu. Cuando el mantenimiento de la ley y el orden se concibe en términos de mantener la supremacía política y los privilegios sociales de un solo grupo frente al resto de la sociedad, no es de extrañar que esta ley y orden, para que tengan efectividad, dependerán en gran medida de la coerción. En el mundo de nuestros días cada vez van siendo menores los grupos de gente que aceptan, de forma espontánea y sin rechistar, el verse colocados en una posición inferior o subordinada dentro del marco político. Esto ha nacido de la negativa de algunos regímenes, como los de Sudáfrica y Rodesia, de permitir que la voz de la mayoría negra se sintiera en los asuntos políticos, como también de las enérgicas protestas que han levantado ciertos grupos oprimidos en Estados donde existe una cierta organización política y libertad de expresión.

No cabe esperar que en una sociedad dada todos los miembros se beneficien de igual forma del mantenimiento de una ley y un orden; pero esto no quiere decir que el beneficio sea directamente proporcional a la riqueza, posición social o poder, o que los que estén en los peldaños más bajos de la escala social en una sociedad estructurada por clases o rangos, no obtengan algún beneficio del orden y la estabilidad. Muchos criminales pertenecen a la clase trabajadora, pero también pertenece a esa misma clase la mayoría de sus víctimas. Los criminales no poseen una conciencia política o social. Son los ciudadanos normales, no el rico y el poderoso, los que sufren más del gamberrismo juvenil, de la violencia callejera y de los pequeños hurtos. No es sorprendente, por tanto, que sea en los países occidentales la clase obrera y la clase media baja, las que con más firmeza propugnen las más drásticas medidas contra los delincuentes comunes.

Cuando uno se mueve y se adentra en lo que pudiéramos llamar milicia industrial, o sea, en la organización en gran escala de piquetes dirigidos contra esquiroles, o, como sucedió en la huelga general de los



mineros británicos, en la obstaculización del tráfico de mercancías esenciales a los principales fabricantes con vistas a producir un colapso en los servicios más vitales, se encuentra uno con una situación muy diferente. Vemos, entonces, que importantes masas de ciudadanos, que normalmente observan y acatan las leyes, son capaces de agruparse y actuar a centenares con el propósito de romper la acción protectora de la policía y defender, de este modo, lo que ellos llaman intereses vitales. La fuerza pública aparece en este caso ante los ojos del huelguista bajo la imagen de un esquirol, no como protectora neutral del orden. En lo que al público en general se refiere, cuanto más débil sea su simpatía por la causa de los huelguistas, más verá a la policía en los enfrentamientos en el papel de guardiana del interés público, y a los huelguistas en el de defensores de unos intereses de grupo erróneos e incluso subversivos. Puesto que en las sociedades occidentales los grandes conflictos industriales son dirimidos en el ruedo público y teniendo en cuenta que los huelguistas son también miembros de toda la comunidad, una opinión pública hostil es un poderoso factor para apartar la escalada de los conflictos industriales de derroteros que inflamen la opinión pública, especialmente la de la clase obrera. La implantación por el Gobierno de medidas de urgencia, incluyendo la utilización del ejército, es algo que los países occidentales sólo hacen en última instancia; se suelen recurrir a ellas cuando la conciliación ha fallado o cuando los servicios vitales o el abastecimiento de alimentos se ven seriamente afectados, ya que sólo será bajo estas condiciones cuando recibirá una acción tan radical, una aplastante aprobación pública. Abundando más sobre esto, cabe decir que esta aprobación no se da como CARTE BLANCHE para aplastar la huelga o imponer condiciones humillantes, sino para evitar el caos social y el sufrimiento generalizado. Se ha llegado a esta situación, porque en los Estados occidentales los sindicatos han dejado de ser vistos como los instrumentos que amenazaban el orden social establecido.

EDITORIAL FUNDAMENTOS

OBRAS ESCOGIDAS DE MARX Y ENGELS

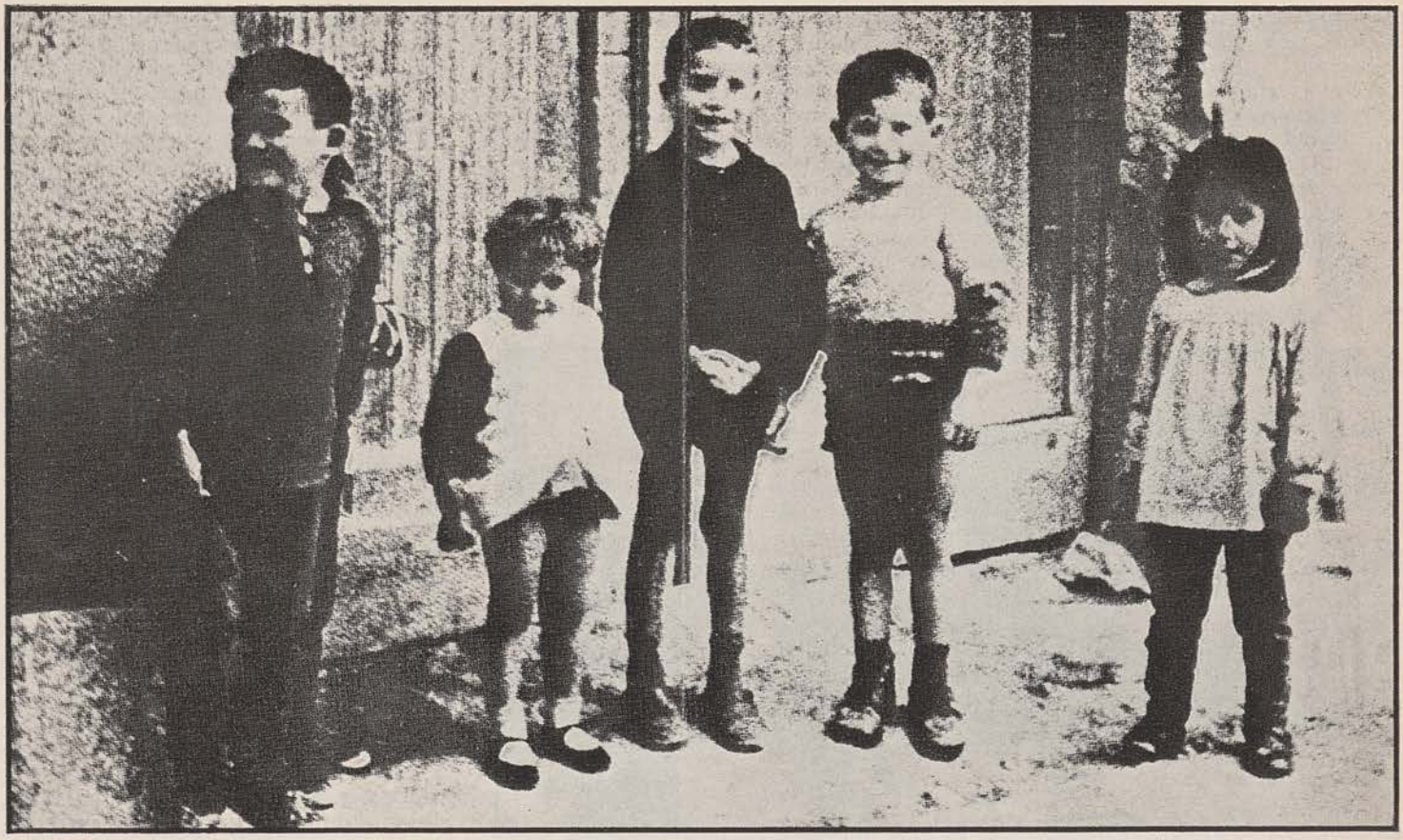
Tomo II

Mao Tse Tung:
Obras escogidas. Tomo I, 150 pesetas; tomo II, 180 ptas.; tomo III, 150 ptas.; tomo IV, 180 pesetas.
Mao Tse Tung:
La construcción del socialismo. 120 ptas.
Marx y Engels:
Obras escogidas. Tomo I, 220 pesetas. Tomo II, 180 ptas.
Ernesto "Che" Guevara:
Obras escogidas. Tomo I, 180 pesetas; tomo II, 150 ptas.
Fidel Castro:
Obras escogidas. Tomo I, 120 pesetas.
Leon Trotski:
Obras escogidas. Tomo I, 140 pesetas.
José Lezama Lima:
Paradiso (segunda edición). 320 pesetas.
Marqués de Sade:
Historia de Aline y Valcour. 340 pesetas.
Stalin:
El marxismo y la cuestión nacional. 100 ptas.

Caracas, 15. Madrid-4.
Teléfonos: 419 96 19 y 419 55 84

OBRAS ESCOGIDAS DE ERNESTO "CHÈ" GUEVARA

Tomo I



TERRA NOSTRA

Juan Goytisolo

Tomando como motivo la novela de CARLOS FUENTES, "Terra Nostra", Juan Goytisolo inicia en este número su colaboración en OZONO. Este trabajo, que consta de dos partes, no se detiene en una mera recensión de la novela de Fuentes, sino que, en una perspectiva lúcida y totalizadora, presenta un profundo análisis de la riquísima mitología que subyace en lo mejor de la actual narrativa latinoamericana.

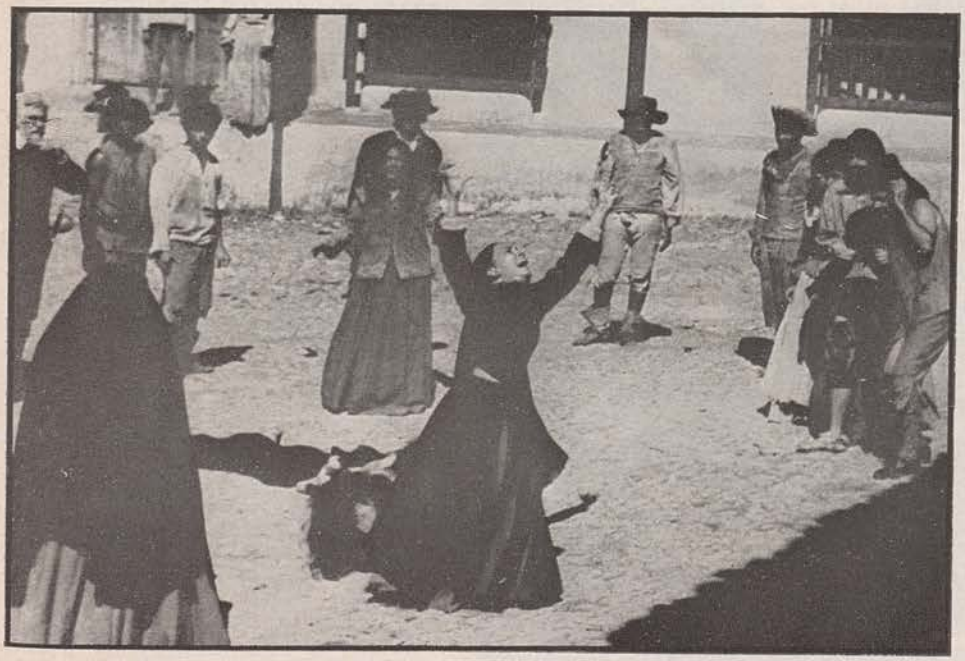
I

CREO que fue André Gide quien establecía una distinción entre las obras literarias que al aparecer encuentran un público ya formado, dispuesto a apreciar su valor, y las que, para ser comprendidas, deben crear penosamente, a veces con lentitud enorme, su propio público. Estas últimas —en especial aquellas que por su ambición ilimitada, propósito totalizador o lenguaje radicalmente nuevo eluden los cuadros y esquemas de la crítica al uso— suelen suscitar una especie de inquietud y malestar que se traduce en actitudes que el psicoanálisis conoce muy bien: la negación enfática o el silencio. En un mundo como el hispanohablante, horro de espíritu y tradición críticos, y donde la obra literaria se gesta por así decirlo a contrapelo del limbo cultural, la respuesta de las mal llamadas «fuerzas vivas» suele ser el mutismo. Así ocurrió con la única gran novela de la lengua castellana del siglo XIX: me refiero, claro está, a «La Regenta»; así ocurre y ocurrirá en nuestro ámbito toda vez que el exiguo, mísero arsenal de nuestros «críticos» se enfrente a una obra que escapa a las presuntas leyes de su discurso. Literalmente desarmado, impotente, el reseñador o gacetillero —resulta inadecuado llamar de otro modo a quien tan cruelmente adolece no sólo de cultura, sino de espíritu crítico— impone con previsora cautela la ley del silencio: hojéense si no los almanaques de la vida literaria española de los últimos diez años —verdadera guía telefónica de autores y premios—, en donde se omite como por casualidad toda referencia a las escasas obras renovadoras publicadas en dicho período, avalando así aquella justísima observación de José Angel Valente respecto a la atmósfera cultural de la Península: frente a la general garrulería, vaciedad y alabanza interesada, el silencio y sólo el silencio es significativo.

Otro modo de tomar en consideración la obra censurada —a la que no se puede o quiere analizar— consiste en condenarla *ab initio*, negarla tajantemente. Se elegirán para ello unas cuantas frases de la misma extraídas de su contexto y se abrumará al autor en nombre de una supuesta superioridad intelectual o moral desde la trinchera o plaza fuerte de una postura aparentemente ideológica. Mejor aún: se anatematizará la obra en función de las opciones políticas del escritor, repudiando éstas para absolverse así de la dura, enojosa necesidad de examinar aquélla. Se dirá de él, por ejemplo, que es «un muchacho criado en el

extranjero que imaginariamente se aferra a la patria por las lecturas europeas de la mitología mexicana»; que «ha escogido ser un alto y favorito funcionario con toda la plataforma publicitaria y prestigiosa del Estado»; se aludirá, en fin, a «su actual claudicación como escritor independiente», etcétera. Dicho procedimiento, perfectamente válido, siempre y cuando se maneje con honestidad, para enjuiciar la trayectoria política de Fuentes, resulta del todo impertinente si se utiliza como arma o apisonadora con el propósito de demolir una obra tan densa y rica en implicaciones como «Terra nostra» (1). Condenar la novela a partir de la adhesión del escritor a la actual dirección del PRI sería tan absurdo como descartar los «Sueños» de Quevedo por el hecho de haber sido éste agente del duque de Osuna o recusar, como hizo recientemente la derecha española, la admirable crítica literaria de Azaña en nombre de su aborrecido laicismo. Más que crítica, tal actitud reviste las peculiaridades de un conocido terrorismo crítico, empleado por fortuna en nuestro caso, sin los atributos omnímodos del poder. La violencia de numerosos ataques «ideológicos» enmascara apenas la índole emotiva, puramente irracional de la reacción de sus autores. «La razón —decía Swift— es un jinete muy ligero y fácil de descabalgar.» Enjuiciar «Terra nostra» como «la tradicional lectura metropolitana de un país colonial», uno de esos «*romans de pays chauds*» que son parte integrante de «la cultura de exportación» o caracterizar la obra del novelista como «cultura del despotismo en la que el escritor es un pequeño y solitario dictador que no conversa», no es practicar siquiera una lectura ideológica —y por tanto reductiva— de una novela ingente, compleja y a menudo contradictoria. Semejante apriorismo prescinde totalmente de la especificidad de la obra literaria que pretende analizar, la convierte en palenque de un ajuste de cuentas disfrazado de batalla ideológica, la manipula y la dota, como *deus ex machina* de su demostración, de una irreductible esencia previa. Al proceder con tal rigidez maniquea, los presuntos críticos no definen ni caracterizan a Fuentes ni «Terra nostra»: se definen únicamente a sí mismos, caracterizan tan sólo su propio método.

Uno de los procedimientos habituales del terrorismo crítico (avalado o no por el poder) consiste en crear una imagen-espantajo, ya sea del autor (conozco por experiencia personal lo que esto significa) ya de la obra, presentándola por ejemplo (como hizo la crítica literaria con la poesía de Góngora o se intentó recientemente, sin éxito, en el caso de «Paradiso») como algo abigarrado, impenetrable, confuso, caótico, hasta asociarla en la mente del lector eventual con la etiqueta de ilegible. La ambición, dificultad y desmesura inherentes a «Terra nostra» la convierten así en el candidato ideal a esta imagen-espantajo de la obra que se cita (para cargársela) pero que no se lee, de mausoleo de un autor a quien se quisiera ver sepultado en ella de una vez para siempre. Pero dichos enterradores apresurados olvidan que «Terra nostra» pertenece a la categoría de las novelas que como «Ulises» o «Bajo el volcán» se forjan lentamente, a partir de su escritura, un público de lectores fanáticos. «La gran creación —decía Maurice Nadeau refiriéndose a la obra de Malcolm Lowry— no se abre fácilmente a los cuatro vientos: se presenta como un mundo cerrado, erizado de defensas y rodeado de murallas, y no se puede penetrar en él sino después de varias tentativas de escalo y por fractura.» Las notas que expongo a continuación se proponen contribuir a la escalada y fractura del lector, a guiar sus primeros pasos en el interior de la fortaleza inquietante y fascinadora por la que es preciso discurrir de puntillas para no caer en los fosos, trampas y redes que insidiosamente nos tiende el novelista. La ocupación total del castillo, la llegada al término del azaroso trayecto, convertirán —estoy seguro— al feliz allanador de «Terra nostra» en un hincha o apasionado más de esta novela exigente y difícil que entronca a la vez con la indagación radical de nuestra actual vanguardia literaria (Cabrera Infante, Sarduy) y con la ambición totalizadora de las mejores muestras de la narrativa en lengua castellana de los sesenta (las tres obras mayores de Vargas Llosa, «Paradiso», «Cien años de soledad»).



II

Según el autor de la reseña antes citada, «Terra nostra» presentaría una imagen de México en términos de «país tropical [...] que no puede ni debe transformar su historia, sino aceptar la mitología que las actuales metrópolis le han asignado; [que] jamás aspirará a la democracia porque su esencia colonial es el surrealismo, la esquizofrenia, la superstición; [cuya] vida política nada tiene que ver con luchas de clases, como en los países humanos, sino con el perdurable azteco-hispanismo [...]. La crítica, la disidencia, el pensamiento independiente [...] serían de este modo cosas indeseables: emisarios de los dioses carniceros de la destrucción porque no acatan la "Unidad Nacional", sin la cual todo es apocalipsis». Resumiendo: lo que Fuentes propone a sus lectores sería «el despotismo como destino ineludible».

Extraer de una obra algunos párrafos o sentencias en donde se formulan ideas para atribuirlas a continuación al autor es una empresa tan engañosa como arriesgada. Los elementos que integran la obra novelesca cobran su verdadero sentido en la dinámica interior del circuito narrativo y son, por así decirlo, la correa transmisora de un mensaje que excede, limita o contradice, según los casos, el que vehiculan las palabras o frases artificialmente aisladas. La lectura —o reducción— ideológica del texto narrativo tropieza así con una serie de obstáculos que desvirtúan a menudo los propósitos esclarecedores del crítico: tan abusivo sería imputar al autor los pensamientos u opiniones de sus personajes como tomar por expresión de la realidad lo que puede ser en ocasiones un simple recurso de escritura. Los componentes de una novela se justifican y valoran no como ingredientes estáticos que pueden ser aislados y analizados independientemente del cuerpo de la obra, sino en su correlación viva, cambiante, energética con los demás elementos de la misma. Ello no excluye ni mucho menos la posible lectura ideológica del texto narrativo —pero obliga a quien la acometa a proceder con un mínimo de rigor y sentido común. La tarea se complica aún en una novela como «Terra nostra» en razón de los continuos cambios de perspectiva narrativa y del desdoblamiento o mutación de identidad de los «hombres-relato». Con todo, sin ningún propósito exhaustivo, extraeremos con pinzas las reflexiones más significativas de los narradores o hablantes en lo tocante a la Historia y trataremos de establecer la existencia de varias corrientes de pensamiento, a veces contradictorias, con respecto a ella.

La visión fatalista del pasado que denuncia el crítico aparece claramente en verdad en algunas ocasiones cuando el narrador —en este caso el cro-

nista fray Julián— descarta las «simples y mentirosas cronologías» de la historia lineal y proclama que «la verdadera historia es circular y eterna»: «Nada aprenden los hombres. Cambian los tiempos, cambian los escenarios, cambian los nombres: las pasiones son las mismas. Sin embargo, el enigma de la historia que te he contado es que, repitiéndose, no concluye» (658), o aun cuando el mismo cronista —a quien no hay que confundir con Carlos Fuentes— asegura que si la tierra no está loca, «sí lo están los hombres que la habitan; y su locura es un movimiento como el que tú describes: incesante y circular, regresando sin tregua al mismo, fatigado punto de partida, mientras piensan que han alcanzado nueva orilla» (305). Visión que, pasando de lo general a lo particular, lo abstracto a lo concreto, puede abreviarse en las amargas reflexiones del jefe de la guerrilla antinorteamericana después de especificar en la pantalla y su imaginación las sombrías imágenes de la historia de México: «¿Todo para esto, te preguntas; tantos milenios de lucha y sufrimiento y rechazo de la opresión; tantos siglos de increíble derrota, pueblo surgido una y otra vez de sus propias cenizas, para terminar en esto: el exterminio ritual del origen, el sometimiento colonial del principio, la alegre mentira del fin, otra vez?» (737).

Pero, como vamos a ver, Fuentes alterna la expresión del pesimismo histórico de sus personajes con una visión mucho más matizada que si bien tiene en cuenta los reiterados fracasos anteriores, no se resigna al fatalismo o inactividad (y resulta bastante significativo al respecto que, pese a las tristes reflexiones que acabamos de exponer, el jefe de la guerrilla mantenga la lucha contra la invasión estadounidense). «Las ideas —dice el anciano de la sinagoga del Tránsito— nunca se realizan por completo. A veces se retraen, invernan como algunas bestias, esperan el momento oportuno para reaparecer» (545). La reproducción de los ciclos históricos no ofrece siempre, desde el punto de vista de los narradores un carácter absoluto e ineluctable: la exigencia de la revolución, del progreso material y moral de los hombres, se mantiene incólume no obstante los fracasos, errores y sangre que siembran su camino. Evocar éstos no es un índice de resignación castratriz, sino todo lo contrario. Como dice Guzmán, «nada se olvida más rápido que el pasado, nada se repite tanto como el pasado» (514). El conocimiento de éste es, pues, un paso indispensable en el arduo, empinado camino que permitirá alguna vez que la historia no se rehaga. Recordar, como hace el Señor, que «el día que todos ustedes se sienten en mi trono tendrán que aprender todo de nuevo, a partir de la nada y cometerán así los mismos crímenes en nombre de otros dioses: el dinero, la justicia, ese progreso de que tú hablas» (327) no incita al lector a cruzarse de brazos: le ayuda a comprender el fracaso de los ídolos entronizados precisamente por quienes, al negarse a admitir las lecciones de la historia, en vez de purgar a ésta de sus culpas y crímenes se obstinan en proponernos todavía sus sombrías abs-

tracciones racionales con una especie de fatalidad risueña. Hoy, cuando las vanguardias políticas de las sociedades más avanzadas se plantean la exigencia de una revolución que evite a toda costa los engaños del llamado socialismo autoritario, dicho recordatorio adquiere un valor eminentemente catártico y positivo. El destino de la rebelión evocada en el sueño de Pedro, en contraposición a la utopía luminosa de Celestina, es ejemplar al respecto: la lógica perversa que conduce a «olvidar nuestro propio código de fraternidad y destruir activamente a quienes no lo merecen», en razón de que debemos defendernos, pues si somos destruidos no podemos ofrecer ejemplo alguno» (123) o, en otros términos, a propugnar la conquista de la libertad futura mediante los métodos de la tiranía contra los que justamente se combate, ¿no es la que ha llevado, como sabemos hoy, a los horrores del Gulag y los asilos psiquiátricos para desviacionistas? Traernos a la memoria —como hizo Rosa Luxemburgo en su célebre polémica con Lenin— que si la nueva sociedad por la que los hombres luchan «pudiera establecerse sin contrincantes pronto se convertiría en reino idéntico al que combaten» (483), me parece bastante menos pesimista que la actitud de ciertos marxistas de viejo cuño, empeñados en presentarnos aún el actual sistema del orbe soviético como el único modelo revolucionario posible (actitud tan fatalista y resignada como la de aquellos empedernidos católicos que frecuenté en mi niñez, aparentemente felices de saber que, a causa del pecado original, sus descendientes serían, *in saecula saeculorum*, tan desgraciados como ellos). Con un agravante todavía que, quienes hemos exculpado en un momento u otro los crímenes de la revolución «institucionalizada» en nombre de una presunta necesidad histórica, conocemos muy bien: «¿Y no habría sido peor esa opresión que la mía —pregunta maliciosamente el Señor—, puesto que yo no tengo que justificar mis actos en nombre de la libertad y ellos, en cambio, sí?» (623), palabras que nos trasladan al centro de la controversia interior de la izquierda mundial, tras las relaciones traumáticas de Jruschof, ante el inconjurable fantasma del estalinismo.

El debate ideológico que recorre las páginas de «Terra nostra» no puede dejarnos indiferentes en la medida en que aborda numerosos problemas que cuantos creemos en los ideales de justicia y progreso estamos obligados a plantearnos. El lector atento percibirá en filigrana una denuncia sutil de los mecanismos compensatorios de quienes justifican los evitables males de hoy en nombre de imaginarios paraísos futuros. Frente a la consabida, y falaz, afirmación de que «sólo del sacrificio nacen mundos nuevos» y «siempre han sido los hombres sacrificados» (209), resuena como un grito de esperanza la apasionada invocación al *hic et nunc* en boca del jefe rebelde: «Mi historia, ni ayer ni mañana, quiero que hoy sea mi eterno tiempo, hoy, hoy, hoy» (737). Justicia y libertad aquí y ahora, ganadas difícilmente, paso a paso, sin permitir que se renuncie a una pulgada de las mismas en aras de una suprema perfección ulterior; vivir y glorificar el instante, a partir del hecho de que el hombre real y concreto es irreemplazable, mediante la lucha diaria por un cielo inmediato y terrestre que no gaste y destruya a los seres humanos para bien de las generaciones futuras; abandono de las nociones cristianas de culpa y sacrificio en favor de la reapropiación del cuerpo y la consecución de una sociedad que se proponga otorgar la felicidad física, material y moral para todos en lugar de proponerse la conquista y monopolio del poder para unos cuantos. Estoicismo disfrazado bajo la máscara del «hombre nuevo», no: proclamación orgullosa de pertenecer al *Epicuri de grege porcum*. El pensamiento histórico que embebe la trama de la novela —expuesto desde el punto de vista contradictorio y fluctuante de los personajes que asumen por turno el proceso de la narración— parece oscilar, como vemos, entre dos ideas opuestas —necesidad y fracaso de la revolución— sin fijarse definitivamente en ninguna. Nadie, cuando menos en el mundo intelectual, puede ignorar de buena fe el espacio abismal que separa el proyecto revolucionario destinado a abolir la injusticia fundamental del mundo capitalista y la realidad más o menos opresiva de las nuevas sociedades revolucionarias creadas hasta la fecha. El dilema sigue en pie y sólo lo resolveremos, como dijo Sartre en la entrevista que le hice para la desaparecida revista «Libre», gracias a un largo y difícil combate, en un doble frente, contra el mundo fundado en la explotación del ser humano donde quiera que se presente, ya sea en nombre de los viejos ídolos del mundo del que salimos, ya de los que nos aguardan en el camino de la futura, anhelada revolución.

III

La meditación histórica de «Terra nostra» no se ciñe a principios e ideas abstractas como en los casos que acabamos de exponer. La novela es ante todo una visión lúcida y cruel de la historia española y de su prolongación en el nuevo mundo a través de la conquista. Acá también las acusaciones de pesimismo y fatalidad —la realidad vista como un «sueño enfermo»— parecen tener algún fundamento. La perspectiva del novelista que se desprende de los sucesivos y diferentes enfoques de la narración muestra, como analizaremos más tarde, la influencia fecunda en nuestra literatura de las ideas de Américo Castro y su interpretación de la realidad histórica de una tierra —la española, la hispanoamericana— «exhausta de tanta batalla, tanto crimen, de tanto heroísmo, de tanta sinrazón». Según decir de sus detractores las tintas serían demasiado negras. Veamos unos cuantos ejemplos y juzguemos. Historia de España: «memoria de desgracias ciertas e imposibles ilusiones» (257); españoles: «héroes sólo porque no desdeñarían sus propias pasiones, sino que las seguirían hasta su desastrosa conclusión, dueños de la totalidad pasional pero mutilados y encarcelados por la crueldad y estrechez de la razón religiosa y política que convertía su maravillosa locura, su exceso pleno, en delito: punible el orgullo, punible el amor, punible la locura, punibles los sueños» (253); nuestro impuesto destino secular: «purificar a España de toda plaga infiel, extirparla, mutilar sus miembros, quedarnos solos con nuestros huesos mortificados pero puros» (101); ideario de nuestros gobernantes: «servidumbre, vasallaje, exacción, homenaje, tributo, capricho, voluntad soberana la nuestra, pasiva obediencia la de todos los demás, ése es nuestro mundo» (300); realidad de sus súbditos: «dennos sus vidas, sus escasos tesoros, sus brazos, sus sueños, sus sudores y su honra para mantener vivo a nuestro panteón» (79); España: mira cómo cierra sus puertas, expulsa al judío, persigue al moro, se esconde en un mausoleo y desde allí gobierna con los nombres de la muerte: pureza de la fe, limpieza de la sangre, horror del cuerpo, prohibición del pensamiento, exterminio de lo incomprensible» (568); España aún: «siglos y siglos de muerte en vida, miedo, silencio, culto de las apariencias puras, vacuidad de las sustancias, gestos de honor imbécil, miserables realidades, míralas, hambre, pobreza, injusticia, ignorancia: un imperio desnudo que se imagina vestido con ropajes de oro» (id.); la Conquista: «construya el infierno en el Nuevo Mundo; levante su necrópolis sobre los templos paganos; congele a España fuera de España» (511); Hispanoamérica: «el mismo orden [...] trasladado a la Nueva España; las mismas jerarquías rígidas, verticales; el mismo estilo de gobierno: para los poderosos todos los derechos y ninguna obligación; para los débiles, ningún derecho y todas las obligaciones» (743); nuestro pasado: «lujosas prisiones de mármol para los sueños de los muertos, pero insuficientes cadenas para los sueños de los vivos» (276); nuestro porvenir: «¿un retorno ciego, pertinaz y doloroso a la imaginación del futuro en el pasado como único futuro, posible de esta raza y de esta tierra, las de España y todos los pueblos que de España descienden?» (659).

Interrumpamos acá nuestra enumeración y echemos, aunque sea brevísima, una ojeada al contexto histórico en el que se inscribe la gestación de la novela. Cuando «Terra nostra» se imprime, el pasado año, el panorama que ofrece el mundo de habla castellana no es particularmente esperanzador. Refresquemos un poco nuestra memoria. España: dictadura, represión, censura, inexistencia de los tímidos marcos institucionales admitidos incluso por los gobiernos conservadores del pasado siglo; Latinoamérica (con excepción de Cuba): hambre, miseria, explotación, analfabetismo; España: fusilamiento de los cinco militantes revolucionarios, manifestaciones multitudinarias brazo en alto en defensa de nuestros sacrosantos valores, agonía interminable del dictador (según los cánones de la mejor escuela de Goya y Valle Inclán); Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Guatemala, República Dominicana: violencia legalizada, terror, asesinatos, tortura; Chile: el pinochetismo resucita y pone al día, como programa de gobierno, el gri-

to salmantino de Millán Astray; Argentina: la pobreza del pensamiento político de una izquierda capaz de cifrar sus esperanzas revolucionarias en el retorno de Perón, presentado como instrumento de la futura revolución marxista, conduce a la situación verdaderamente insólita desde el punto de vista de esta doctrina de confiar los destinos del país a una cabaretera y un astrólogo (de nuevo el esperpento valleinclanesco); Perú: confiscación de las aspiraciones revolucionarias de las masas por la nueva casta militar que dirige el país: México: corrupción, demagogia, monopolio del poder en manos de una pequeña minoría; países del Caribe (incluido Cuba): monocultivo, caudillismo, ejército como única institución, dependencia política y económica de una gran potencia (Estados Unidos o la URSS); en todo el ámbito hispanoparlante: arbitrariedad descrita en «Tirano Banderas» (¡otra vez Valle!), humillaciones, invalidez, falta de libertad, imposibilidad de los pueblos de decidir sobre su propio destino. Esta es la cruda verdad, y la existencia objetiva de un inmenso potencial revolucionario (contra el que la internacional de la represión moviliza sus fuerzas en toda América Latina) o una esperanza real de futuro (como nos muestra el caso de España después de la muerte de Franco) no obsta a que una cierta dosis de pesimismo sea no sólo excusable, sino incluso de rigor. La conciencia nacional de desdicha de los pueblos de habla hispana no es un fenómeno de hoy: por no tomar más que el ejemplo de la Península, desde Blanco White y Larra a Cernuda y Luis Martín-Santos, alimenta y embebe la obra de nuestros mejores escritores. Como decía melancólicamente uno de ellos, el poeta Jaime Gil de Biedma:

De todas las historias de la Historia
la más triste sin duda es la de España
porque termina mal.

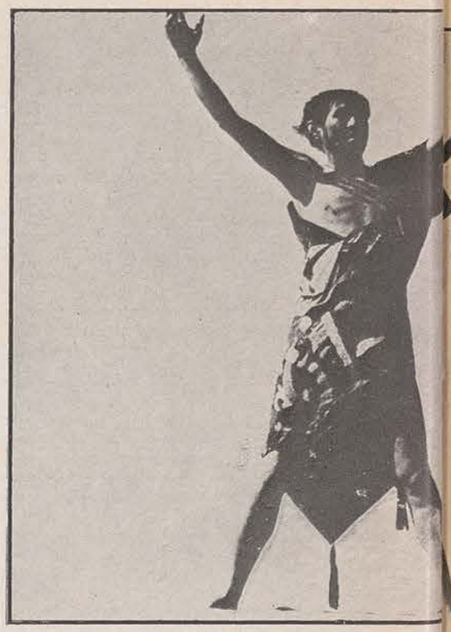
Fuentes incide en dicho pesimismo, pero la aguda conciencia de desgracia no ahoga en él la esperanza del desquite: «No habrá en la historia, monseñor, naciones más necesitadas para ser lo que no fueron que éstas que hablan y hablarán tu lengua» (568). Cuando Valerio Camillo nos recuerda que «sabiendo lo que no fue sabemos lo que clama por ser» se anticipa a las conclusiones del personaje (¿Polo Febo, el cronista, el náufrago, Cervantes?) tuteado por la voz anónima que asume la narración de la última secuencia sobre «la menos realizada, la más abortada, la más latente y anhelante de todas las historias: la de España y la América Española» (775). Dicho anhelo y clamor están a la vista y oído de todos, pero su consecución no puede obtenerse en el marco de la obra literaria sino en la praxis cotidiana de la lucha de nuestros pueblos por la justicia, el progreso y la libertad.

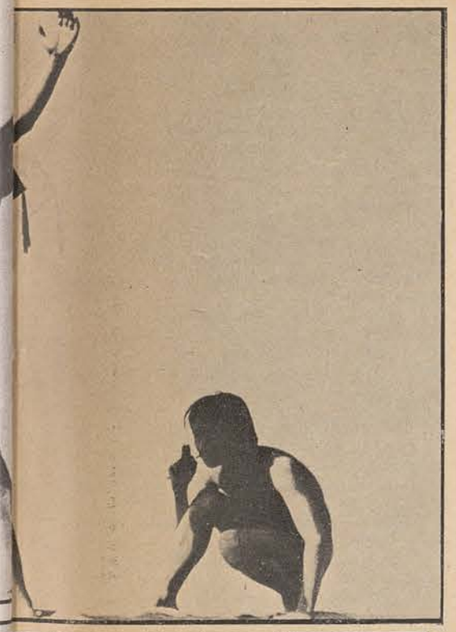
Motejar la visión histórico-poética de Fuentes de evasiva e irracionalista es incurrir en la perspectiva de un realismo chato y mecanicista, que confunde a cada paso la vida con la literatura y demuestra no comprender así gran cosa de una ni de otra. La «alianza integral de imaginación y razón bajo la

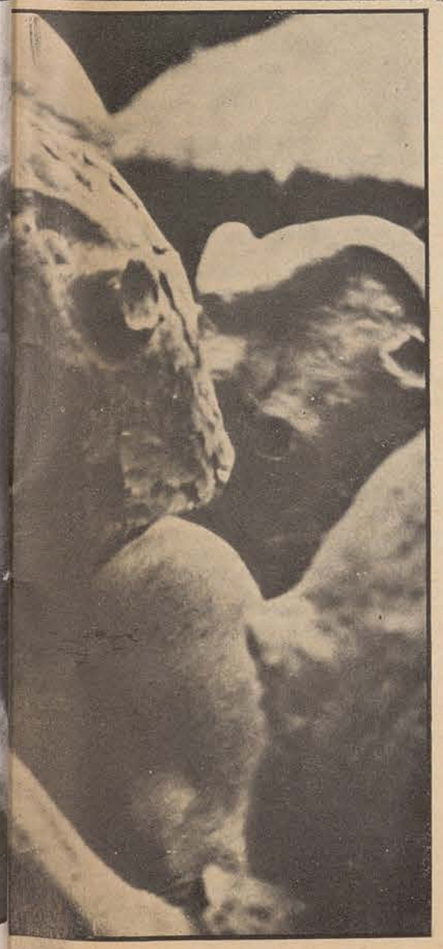
apariencia engañosa del delirio» que obtuvo y nos transmitió el genio de Goya sigue perturbando, al parecer, a todo un sector de la crítica tenazmente encastillado en los cánones y prejuicios del realismo décimonónico (el llamado socialismo realista es probablemente la doctrina estética más reaccionaria de nuestros días y su entronización como dogma oficial en la URSS ha reducido la rica literatura de este país durante los veintes en el espantable desierto de mojigatería y conformismo que todos conocemos): decir que en «Terra nostra» las «palabras son permutables, los hechos trastocables, las mitologías se transforman en un viaje de droga», que al final «todo puede ser o no ser un sueño o una visión de demencia» o que se trata de «una alucinación o pesadilla escrita como se supone que deben escribirse las pesadillas: abigarrada, multitudinaria, irracionalmente», no contribuye a alumbrar al lector respecto a los propósitos de la novela, sino todo lo contrario.

Puesto que se menciona la droga en términos generales y abstractos —como quien habla de oídas—, me permitiré evocar mi modestísima experiencia personal tocante a una droga concreta: el kif. El fumador de esta hierba —me refiero a la hoja de la misma y no a su preparación concentrada en forma de maxún o haxix—, al inhalar el humo de unas cuantas pipas comienza a aprehender la realidad de una manera diferente a la habitual, pero sin perderla de vista, como sucede con el maxún o cualquiera de las drogas fuertes que desconozco. Su objetivo no es, pues, suplantar su relación con la realidad social con una relación artificial con la hierba. No es una tentativa de escapismo. En la modificación de lo real del fumador de kif éste busca una nueva visión mediante la alteración de sus percepciones visuales y auditivas.

Pero la relación «normal» no se desvanece; permanece como un punto de referencia fijo a lo largo de la experiencia, es posible recuperarla siempre y cuando el fumador lo decida. El kif no sustituye o anula la realidad: avalora y da una nueva dimensión a nuestra experiencia de ella. Dicha relación ambivalente y enriquecedora emparenta estrechamente nuestro goce del kif con el que extraemos a veces de la literatura (2). Claro está que nuestros severos «ideólogos» ignoran del todo dichas sensaciones, como esas







tristes parejas que limitan el juego erótico al rápido y utilitario acto de procrear.

Tomemos la novela de Carlos Fuentes: el lector, mientras recorre la fascinadora galería de espejos que reflejan el mundo y se autorreflejan, no pierde nunca de vista la historia real. El novelista, al asimilar con rara fortuna la admirable lección goyesca, se mantiene con todo rigurosamente fiel a la visión racional y objetiva de los historiadores. Su pesadilla histórica, aun cuando adopta el aspecto del sueño o la locura, no reemplaza nunca con dichos ingredientes la historia real. El lector puede a cada paso volver a ésta y zambullirse de nuevo en la percepción deformante y a menudo esperpéntica del novelista. Pero incluso en las escenas más delirantes y oníricas —v. gr., en los magníficos pasajes de la Dama Loca, Barbarica y el Príncipe bobo en el pudridero de los Habsburgo— cruzan, a veces como breves fogonazos, a veces en forma encantatoria o paródica, recordatorios de una historia verdadera y precisa que el novelista —y no sólo el lector— conoce perfectamente. Mencionaba antes la influencia de Américo Castro, uno de los poquísimos españoles que han poseído esa imaginación analítica del pasado sin la cual el historiador se convierte en un vulgar recopilador de datos sin alcance ni significación. «La historia —dice Octavio Paz— participa de la ciencia por sus métodos y de la poesía por su visión.» Esta visión o intuición fundamental de Castro ha demostrado su poder genérico no sólo en el campo de la historiografía, sino también en el de la creación literaria (3). Al expresarme así arrimo, como es obvio, el ascua a mi sardina; pero el ejemplo de «Terra nostra» es todavía más concluyente. El enfrentamiento vitalizador y libérrimo del novelista con nuestro pasado, su lectura a la vez crítica y creativa de la tradición, gracias a la cual un mismo «personaje lingüístico» sincretiza los rasgos de una dinastía y puede convivir de modo fabuloso con los cronistas de Indias y Cervantes, con Don Juan, el Comendador y la Celestina no abole en absoluto nuestra lectura de la historia real: la toma, como en el caso del kif, por punto de referencia. Allí están, como prueba, estas secuencias extraordinarias en que, a través del discurso de alguno de los personajes, el autor nos recuerda, por si lo necesitáramos, la persistencia indemne de la relación «normal» —densas, pero claras, casi deslumbradoras lecciones de historia sobre la crisis de la nobleza (147-8), el nacimiento de la nueva clase burguesa (322, 507, 518), el doble filo (Cortés y Las Casas) de la conquista de América (661-2, 708), el papel histórico del oro de las Indias (710), el diferente rumbo emprendido por España e Inglaterra en función de la distinta escala de valores de ambos pueblos (650-1), la persecución intelectual antijudaica desencadenada por el Santo Oficio (504, 512-3), la génesis, desarrollo y fracaso de las Comunidades de Castilla (637-56), etc. Frente a la España torva que, sometido el moro, expulsado el judío, aplastado el hombre libre de los burgos, se obstinará en limpiar su suelo de «traidores, maricones, blasfemos, infanticidas, asesinos disfrazados de médicos, envenenadores, usureros, brujas, profanadores del Santo Espíritu» (515), Fuentes nos recuerda oportunamente la existencia, más allá de las murallas de su necrópolis y su adusta fachada de unidad, de otra España, «una España antigua, original y variada, obra de muchas culturas, plurales aspiraciones y distintas lecturas de un solo libro» (624). El personaje de Mijail ben Sama, amante de la Señora, condenado a la hoguera a causa del pecado nefando, encarna simbólicamente este espacio común y diverso donde la conviencia de credos y culturas permite el desenvolvimiento de una sociedad libre y democrática: el dúo que interpreta ante el Señor en las últimas páginas de la novela contrapone los conceptos de comunidad, tolerancia, duda, diversidad, vida a los de poder, represión, fe, unidad, muerte. La siniestra imagen de lo que fue no excluye la presencia de lo que pudo ser y será tal vez si con lucidez, energía y constancia los hispanoparlantes nos lo proponemos. La lectura activa de «Terra nostra» no nos embarca en el vieje de la droga que suprime la relación de lo real: nos brinda, al contrario, la doble visión engrandecedora, simultáneamente «normal» y deformada, del fumador de kif.

J. G.

---

(1) Habría que aclarar por qué las críticas dirigidas a Fuentes no se extienden a otros altos y favoritos funcionarios que disponen de una plataforma estatal mucho más prestigiosa y omnímoda (en la medida en que les permite acallar toda la crítica), como es el caso, por ejemplo, de Nicolás Guillén y aun de Alejo Carpentier. Las evidentes diferencias que existen entre las dos revoluciones «institucionalizadas» del continente no justifican el fenómeno. ¿O es que la independencia del intelectual defendida con ardor en México no reza con Cuba?

(2) Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la excelente novela del mexicano Luis Carrión, «El infierno de todos tan temido», Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

(3) Véase «Terra nostra», páginas 252-3, 319-20, 324-5, 635, 774. El monólogo final de Pedro, el protagonista de «Tiempo de silencio», revela igualmente una lectura bien asimilada del autor de «La realidad histórica de España».

Dialogos posibles con Perich, Marsé, Montalbán...

Humor, Por Favor

OZONO.—¿Cuándo y cómo nace "Por Favor"? Hay una etapa inicial, que es la etapa de Ilario como hombre del dinero, como promotor, y luego, la actual, que estáis con la dirección administrativa de "Garbo". ¿Podrías explicar un poco esta primera etapa?

PERICH.—"Por Favor" sale, exactamente, el día de la ejecución de Puig Antich. Te lo digo porque estábamos haciendo la presentación de la revista y nos dieron la noticia de que se había confirmado la sentencia; éste es un dato exacto, porque me acuerdo que en la presentación no estábamos de humor para andar con nuestras chorradas habituales.

"Por Favor" nace de un tío con bastante imaginación, Ilario, que reunió a una serie de gente para hacer una revista distinta a las que había en aquel momento en el país. El tío tenía más imaginación que dinero. Luego, cuatro meses de suspensión, si no hay detrás una economía potente, pueden llegar a hundir una publicación, y ocurre que este señor queda completamente arruinado; los intentos de salvar la revista no le funcionan como él esperaba y tiene que vender el nombre de la revista, y esto lo hace, en principio —y eso hay que decirlo en honor suyo— para pagar a los colaboradores. En aquel momento sirvió para pagar a todo el mundo que había trabajado en la revista.

A esto hay que añadir, y con esto dejó de ser razonable el planteamiento Ilario, el que a partir de la suspensión la editora se lanzó a poner en el mercado productos que no funcionaron. Por sí sólo "Por Favor" era rentable, pero no para aguantar sobre sí toda la empresa.

V. MONTALBAN.—Nace también de la crisis interna que se produjo en "Hermano Lobo". Yo estuve poco tiempo vinculado a "Hermano Lobo", pero ya viví las divergencias sobre lo que debía ser la revista. Por una parte, la tendencia a hacer una "Codorniz" mejorada, y la otra, crear una revista de humor político actuante sobre la opinión. Ilario, con su propuesta, encauza esa tendencia de "Hermano Lobo" y por eso hay ese desgaje de "H. L." hacia "P. F.".

Fue un momento en que estaban "Hermano Lobo", en su momento más pujante; "La Codorniz", "El Cocodrilo", "El Papus", "Barrabás", quizá el momento en que empezaba a bajar el "boom". Porque en el momento en que los techos de permisibilidad de las revistas de información suben, las revistas de humor bajan; pasan ya a ser una segunda necesidad informativa.

OZONO.—¿Cuál es la fórmula "P. F.", que llega a comer a la competencia?

PERICH.—En el caso de "H. L." yo tengo una teoría. "Hermano Lobo" era una revista masoquista que es un poco el humor que hemos estado haciendo hasta hace poco; es decir, un humor que aceptaba la realidad tal como era, y que decía ¡qué jodidos estamos, pero qué le vamos a hacer! Mientras que "Por Favor" creo que es una revista mucho más agresiva, que lo que hace es intentar irritar, provocar, no acepta las cosas tal como son. Y, en un momento como éste, puede ser que el humor masoquista no interesa a la gente.

OZONO.—¿Habéis sacado conclusiones de la competencia con las revistas de información política? ¿De vuestra actual situación?

PERICH.—Yo te diría que hoy las revistas de humor jugamos con desventaja; por ejemplo, tú puedes hacer una crónica muy seria, discrepando, por decirlo así, de la corona, diciendo que no estás de acuerdo con la política de Juan Carlos, pero lo que no puedes hacer es un chiste sobre Juan Carlos.

V. MONTALBAN.—El lenguaje elíptico de las revistas de humor tiene también sus servidumbres, sobre todo en los temas que son las piedras de toque de un sistema. Yo creo que la estabilidad de "Por Favor" se debe a esto que ha dicho Perich, que cambia de tono y se convierte en una revista realmente crítica, no en una revista que especula de una manera divertida sobre los eternos demonios del país, y luego a que siempre ha jugado a una táctica de estar al borde del abismo. Se trata de una revista que no sólo ha tenido cuatro meses de suspensión, hay que contar que ha tenido ocho o nueve secuestros preventivos, hemos tenido que cortar páginas continuamente. Quizá no se ha enterado el público de ello como en otras publicaciones, porque no hemos sabido jugar esta baza en el capítulo de relaciones públicas, pero recuerdo que hubo una época, concretamente los últimos meses del año pasado, que cada semana era una auténtica batalla cardiaca, páginas que desaparecían antes o después del secuestro, conversaciones violentísimas por teléfono, cuando no la intervención drástica o la amenaza de suspensión.

Creo que esta característica, que es una revista que siempre ha estado al borde del abismo, ha sido lo que le ha dado una cierta credibilidad política.

OZONO.—¿Sabéis cuáles son vuestras ventas reales?

V. MONTALBAN.—No sabemos cuántos vendemos, pero suponemos que debemos tener una venta real en torno a los sesenta mil ejemplares. Calculamos que hay un público incondicional; entre cincuenta y sesenta mil. La revista tiene una audiencia muy cualificada, en el sentido de que los sesenta mil lectores están en el meollo socio-político del país. Yo creo que la revista la compra la vanguardia socio-política del país.

OZONO.—¿Cómo es el contrato actual con "Garbo"?

PERICH.—En el contrato hay una cláusula que yo creo que es la más importante. Porque el contrato es el mismo que con Ilario. Es una cláusula que nos permite lo que podríamos llamar el control ideológico de la revista; eso afecta además a la contratación de dibujantes o a la línea que sigamos. La empresa, según el contrato, no puede venir en ningún momento y decirnos ahora van ustedes a respetar, por ejemplo, al señor Fraga, porque es muy amigo mío. Nosotros somos absolutamente responsables de la revista; yo no sé si esto se da en otras revistas, pero creo que no. Y luego hay otra importante, y es que podemos impedir la venta de la revista a una empresa que no nos guste, o sea que ahora viene la empresa y decide que la va a vender al Conde de Godó, y nosotros decimos al Conde de Godó no, porque es un tío que nos cae mal; Godó o Pueblo, o quien sea.

OZONO.—De los conflictos con la Administración del Estado, ¿tenéis una relación tabulada?

PERICH.—El cierre fue el más espectacular, porque vino un expediente por cada número de la revista. Es divertido, porque como quince días antes Ilario había estado en Madrid y le habían dicho que no había ningún problema con la revista, y quince días después vino un expediente como de cien páginas, número por número, página por página. Para que te hagas idea de hasta qué punto era la cosa sorprendente, una de las cosas que estaba metida eran unos chistes de Forges, no sé si los recordarás, sobre unos indios maricones. Luego hubo aquello tan divertido que hacíais vosotros dos (Marsé-Montalbán), "Polvo de Estrellas" que eran noches de amor célebres, que dio lugar a un juicio que fue célebre por la noche de amor entre Caperucita y el Lobo.

V. MONTALBAN.—Tuvimos que explicar ante el juez, Marsé y yo, por qué Caperucita y el Lobo se acostaban, cómo se acostaban y qué pretendíamos simbolizar con esto. Creo que ha sido uno de los juicios más divertidos.

MARSE.—Tuvimos que meternos en detalles amorosos que nunca nos habíamos planteado en la revista.

V. MONTALBAN.—El juez, al final, nos absolvió, diciendo que él ni entraba ni salía, aunque reconocía que algunas expresiones eran de mal gusto.

PERICH.—Marsé tuvo otra también bastante divertida, porque en los retratos que hacía comparó al ministro de Asuntos Exteriores, Cortina Mauri, con un guitarrista de flamenco. Entonces también hubo juicio y se llegó a la conclusión de que un guitarrista de flamenco era un señor honorable y que decirle a alguien que tenía ese aspecto no era ofensivo.

MARSE.—Yo siempre he tenido esto como un elemento del desmadre, de las chorradas del régimen éste.

PERICH.—Lo curioso es que los ataques siempre nos venían por ese lado y no por el de la política. El cierre oficialmente fue por sexo, por atentados a la moral y por cuestiones de mal gusto.

La verdad es que en la primera etapa de "Por Favor" nos cogía el toro por lo de la moral, incluso en aquella época el subsecretario de Información, que era Marcelino Oreja, comentó públicamente que nos habíamos pasado, que hacíamos alarde de mal gusto y que éste era el principal motivo para que nos suspendieran cuatro meses. Y semanas más tarde la propia Administración reconocía que nos habían suspendido por una portada en la que salía un alcalde de pueblo con un pregonero al lado, diciendo "de orden del señor alcalde se hace saber que la guerra civil no ha terminado", que era una alusión a un discurso famoso de Blas Piñar. Alguien había dejado el número en alguna mesa importante de las que entonces había, y eso fue lo que provocó la suspensión.

Con todo, también hay que tener en cuenta que la política del Ministerio de Información y Turismo ha sido entregar carne a la fiera, y siempre ha entregado la carne más débil y en un momento en que había protestas por las libertades que se permitían todas las publicaciones, mientras que las publicaciones de cualquier gran preboste de la prensa no podían ser atacadas, porque significaba enfrentarse con algún grupo de presión importante; en cambio la carne que se le podía dar a la fiera podía ser "Por Favor", como en otra ocasión haya podido ser "Ajoblanco". Publicaciones que no tenían padrinos políticos ni padrinos económicos sólidos.

PERICH.—Hay otro aspecto que es un poco folklórico, pero que no deja de ser cierto, y es que "Por Favor" se ganó muchos enemigos por culpa de Juan Marsé. Las personalidades que él retrataba, algunas se enfadaron mucho. El caso más pintoresco es el de Emilio Romero, que por el retrato bastante desfavorecedor que le hizo Marsé se enfadó, hasta el punto de obligar a Máximo, que entonces trabajaba en "Pueblo", a elegir entre "Por Favor" y "Pueblo". Y Máximo eligió "Por Favor".

OZONO.—¿Por qué no seguiste haciendo los retratos?

MARSE.—Porque la fórmula estaba agotándose ya; este país produce figurones a mansalva, pero que yo no pensaba sacar.

V. MONTALBAN.—Yo creo que hemos tenido tres etapas muy claras. Una etapa inicial en la que dentro de todo seguíamos siendo esclavos de las tradiciones de las revistas de humor, una segunda etapa en la que nos vinculamos mucho más a la realidad, y una tercera etapa

en la que tendemos a crear incluso opinión. En este sentido una de las secciones claves ha sido la sección de entrevistas, que hacen Ramoneda y Martí, que han marcado un poco la pauta de la debería ser la entrevista total con el personaje.

OZONO.—Aprovechando que está aquí J. Ramoneda, ¿podrías hacernos brevemente un resumen de tu experiencia práctica en las entrevistas de "Por Favor"? ¿Quiénes te llamaron más la atención, o guardas un recuerdo más especial?

RAMONEDA.—El personaje más interesante en las entrevistas es Calvo Serer; que es un hombre que se entrega y lo dice todo.

Hemos tenido entrevistas muy tensas, las dos más tensas fueron las de Emilio Romero y Manuel Fraga. Con Emilio Romero se sobreentendía que era una especie de batalla en la que ninguno de los dos podía perder. Emilio Romero, que sabe mucho de periodismo, eso no se le puede negar, sabía muy bien que la mejor forma de coger a un entrevistador, de crearle problemas, es contestarle muy corto; él sabía que la entrevista tenía que ser larga, de forma que si él nos contestaba muy corto nos obligaba a pensar preguntas sin cesar. Los diez primeros minutos fueron así, nosotros le preguntábamos y él nos contestaba con tres palabras, fueron diez minutos de un gran desgaste. Después, no; le entramos con suerte y fue más normal y más cómodo.

Y sin duda, la más tensa y la más incómoda de todas fue la de Manuel Fraga. Es el único personaje con el que no hemos hablado ni un minuto antes ni después de la entrevista. Llegó, nos lo presentaron, nos saludo: "Encantado de conocerles, señores, vamos al trabajo." Le explicamos las reglas del juego, pusimos el magnetofón, terminamos la entrevista y nos dijo: "Encantado de conocerles, señores, vamos a otra cosa que hay mucho trabajo", se levantó y se fue.

A media entrevista pegó una bronca descomunal a uno de sus subalternos, Millán Mestres, que cometió el error de interrumpir la entrevista para consultarle algo, y le mandó literalmente a la mierda a grito pelado.

El personaje que más nos sedujo fue Conchita Velasco; no sabemos aún si nos enredó o no nos enredó.

OZONO.—¿No creéis que "Por Favor" es una revista hecha por poca gente?

V. MONTALBAN.—Yo creo que las revistas de humor son de poca gente. "Hara Kiri" la hacen entre cuatro. Creo que es la tónica general en las revistas de humor, porque las revistas de humor o mantienen una cierta tonalidad, una tonalidad común, o pierden carácter.

OZONO.—Algunos de vosotros firmáis con diversos seudónimos. ¿No queréis que dé la impresión que hacéis la revista entre cuatro personas?

V. MONTALBAN.—En el caso de los seudónimos, creo que soy yo el que cambio de seudónimos cada semana, y es porque en general adapto el seudónimo a la crónica que escribo; si la crónica que escribo se refiere a problemas de carácter religioso, adopto un seudónimo religioso; si la crónica tiene un carácter sobre problemas de las nacionalidades, adopto un seudónimo de este tipo, no lo hago porque quiera enmascarame, porque muchas veces queda muy claro quién lo firma; lo hago porque el seudónimo forma parte de lo creativo del artículo.

Antonio Alvarez Solís firma con su nombre y con otro, que es "Antonio Fallacci", para evitar que salgan dos artículos con el mismo nombre.

OZONO.—¿Qué grupo político o qué corrientes políticas están detrás de "Por Favor"?

MARSE.—Grupo político yo diría que ninguno.

PERICH.—Ya te he contado antes lo del contrato, ¿no?

OZONO.—Vamos a precisar más, ¿qué espectro político abarca la gente de "Por Favor"?

V. MONTALBAN.—Va desde el anarquismo, que está muy representado ante nosotros, con Marsè, a posiciones de los que se autollaman izquierda no reformista, que también hay algún ejemplar por aquí...

PERICH.—Muy representado, también...

MARSE.—Pasando por el Partido Comunista y por Gonzalo Fernández de la Mora.

V. MONTALBAN.—Este es un chiste gratuito de las cinco y media de la tarde, que suelen ser malísimos.

OZONO.—¿A qué llamas tú izquierda no reformista?

V. MONTALBAN.—Los que se autolla-

man izquierda no reformista, es decir, la izquierda del Partido. La única norma política que hemos impuesto es un respeto unitario a todo lo que intentara forcejear con la mierda política del país, todo lo que atenta a la mierda política del país tiene cabida en "Por Favor". Y todo lo que en esta circunstancia puede convertirse en una crítica de lo que combate esta mierda política no va a tener sitio. Ahora, dentro de eso, en la revista no hay ninguna norma política dominante ni hegemónica "a priori".

PERICH.—Yo puedo asegurarte que aquí nunca se ha devuelto nada a nadie porque no estuviéramos de acuerdo con él.

OZONO.—¿Eso es del todo cierto?

V. MONTALBAN.—No; hubo un dibujante concreto que en un momento determinado intentó hacer política antiunitaria con unas críticas concretas, y le dijimos que en vez de meterse con aquel tío se podía meter con el gobernador civil o con el ministro de la Gobernación, con quien fuese menos con aquel señor, porque estábamos en un momento en el que ese tipo de crítica ya la hacía "El Alcázar", ya la hacía "Arriba".

OZONO.—Está claro, entonces, que hay en "Por Favor" una corriente PSUC y otra corriente anarquista; ¿hay alguna otra corriente política?

MARSE.—Bueno, yo diría que la corriente anarquista es más bien estética.

V. MONTALBAN.—Concretamente, te diré que en cuanto a filiaciones políticas concretas de colaboradores, la presencia socialista es importante, al menos tres colaboradores habituales están ligados o a las instancias socialistas catalanas o a las instancias socialistas del Estado español.

PERICH.—Puestos a tener, tenemos feministas. Dime cuántas revistas hay en el país que tengan feministas con secciones, que además nos torturan y nos amargan la vida...

V. MONTALBAN.—Hay tierno galvanistas, hay Convergencia Socialista, hay gente que en este aspecto está muy definida y la revista es un espectro muy variado de opciones políticas.

OZONO.—¿Hay algún hombre de derechas en la revista?

PERICH.—El botones...

MARSE.—... y la secretaria, que, como está tan buena, se lo perdonamos.

V. MONTALBAN.—Hombre, depende de lo que entendamos por derecha, porque a lo mejor, a juicio de alguien, desde fuera nosotros estamos en la derecha.

OZONO.—¿Por qué creéis que en las respuestas al número mil la gente de la derecha respondía tan favorablemente?

PERICH.—Hubo gente que no quiso responder.

V. MONTALBAN.—Una persona de derechas lo último que hace es autorreconocerse a sí mismo como hombre de derechas, para él, en un momento determinado, elogiar "Por Favor" significa adquirir una identidad progresiva, que de otra manera no tendría; diciendo "Por Favor" está muy bien; "Triunfo" está muy bien, "Cuadernos..." está muy bien, de esta manera adquiere la identidad progresiva que le excede, pero que quizá no sepa que le excede.

OZONO.—¿Tenéis colección de anónimos?

MARSE.—Antes los coleccionábamos, ahora no.

PERICH.—Hemos de reconocerlo; la vez que hemos recibido más anónimos es cuando nos metimos con Rafael, cada día llegaban como doce o veinte anónimos.

V. MONTALBAN.—Anónimos o firmados, curiosamente ligaban el ataque por ser antirrafaelistas con el ataque por ser rojos, como si hubiese una relación entre Rafael y la derecha, y ser antirrafaelista y ser rojo.

OZONO.—¿Cómo hacéis las portadas de "Por Favor"?

V. MONTALBAN.—Hay días en que hay como quince personas aquí discutiendo qué portada va a salir, como hay días que se resuelve por teléfono, con una consulta bilateral entre algunos de nosotros. Cuando estamos más desesperados, llamamos a Maruja Torres, porque es la persona que llega con la cosa que menos te puedes imaginar y es lo que acaba siendo la portada. Es a partir de un método bastante colectivo; el tema dominante de la semana ligada con la frase que nos parece más afortunada.

OZONO.—¿Cuál fue la portada que más éxito tuvo?

V. MONTALBAN.—Yo creo que la que más éxito tuvo fue "Tetas sí, Carrillo no".

PERICH.—Es triste, pero siempre que sale una tía en pelotas en portada vendemos más, o al menos vende antes en los kioscos. Con "Tetas sí, Carrillo no" sabemos que la revista aumentó de ventas y que se quedó en esa cantidad. Ese es uno de los pocos datos que nos ha dado la empresa.

OZONO.—¿Habéis pensado lo que significaría para "Por Favor" una situación plenamente democrática?

MARSE.—¿Ya empezamos con utopías?

V. MONTALBAN.—Sí, nos lo hemos planteado a veces con un cierto pánico.

MARSE.—Yo no creo que eso sea posible de momento, esto tiene para rato.

PERICH.—La democracia no tiene por qué perjudicar, al contrario, trabajaríamos con más tranquilidad.

V. MONTALBAN.—Creo que una revista de humor puede sobrevivir en tanto en cuanto existan contradicciones sociales y políticas.

MARSE.—Mientras existan políticos, existirán las revistas de humor, porque es la gente más risible del mundo.

OZONO.—**¿Sería posible esta revista en el socialismo?**

MARSE.—Que nosotros podríamos hacerla, seguro, que la revista pudiera existir o no eso es otro asunto.

V. MONTALBAN.—En casos como el de Checoslovaquia, no, por supuesto; ahora, si se consigue construir un modelo como el que se está últimamente esbozando, una de las piedras de toque será hasta que punto este sistema puede asimilar o puede permitir una revista de humor de estas características. Hasta ahora, los ejemplos históricos son más bien tristes, en el sentido de que la implantación de un poder socialista ha venido paralela con la desaparición del sentido del humor, pero esperamos que esto no ocurra así en el futuro. Como ya hemos visto, es tristísimo el ejemplo de que el socialismo no puede compaginarse con el humor, estamos decididos a que llegue un socialismo que sea compatible con el humor.

OZONO.—Hasta ahora, una de las cosas que habéis logrado, con alguna habilidad, es no meteros jamás con la izquierda, pero ¿vosotros creéis que la izquierda española tiene capacidad de encaje suficiente como para soportar una revista de humor así?

MARSE.—Ese es otro asunto; yo sospecho que no.

PERICH.—Además de estar de acuerdo con ellos, y a veces es difícil meterte con la gente que estás de acuerdo, uno de los motivos por los que no nos metíamos es por su indefensión. Desde el momento en que esta gente tenga los mismos órganos de expresión y opinión es posible que nos metamos, aún y así, cuando el fallo de la izquierda ha sido garrafal nos hemos metido con ellos; hace poco las declaraciones de Camacho sobre las delicias de la Unión Soviética nos las hemos tomado a cachondeo en la revista.

V. MONTALBAN.—Yo no pienso que la izquierda española tenga capacidad de encaje, es una izquierda a la que los mecanismos de represión la han condicionado a una determinada sentimentalidad, y por así decirlo tiene la sensibilidad a flor de piel; sólo que la roces, inmediatamente reacciona; si encaja las críticas es por razones tácticas. Por esta razón es en esta fase en la que se puede crear una cierta educación en la tolerancia para el futuro, en el sentido de que se vayan acostumbrando, y que en el futuro puedan digerir lo que sea una prensa crítica, incluso una prensa crítica que basa su razón de ser en el humor. Yo creo que la izquierda también se está autoeducando en la cuestión de respetar la democracia, no sólo como un principio táctico o teórico, sino como una práctica cotidiana.

OZONO.—Marsé, ¿a qué personajes situados en la izquierda cogerías para hacerles tus retratos?

MARSE.—Raimon el primero. Carrillo no; mira, por ejemplo Manolo estuvo durante años diciéndome haz un retrato a Carrillo, pero su cara no me hace gracia, no me sugiere nada. De "la Pasionaria" tampoco lo haría; esa señora, que está por encima del bien y del mal. La verdad es que no lo he pensado nunca. Lo haría a Tapies; el pintor Tapies, que me hace mucha gracia, y a algún psiquiatra, que también me hacen mucha gracia.

OZONO.—¿Pensáis introducir cambios en la revista, renovarla en algo?

PERICH.—Nuestra intención es ampliarla en páginas y secciones. La idea es hacer una revista más abierta. Una revista que permita el reportaje sobre el último suceso que ha ocurrido; ir más hacia la información. Piensa que la revista tiene problemas; quiero decir, no problemas, lagunas; toda la parte que podríamos llamar cultural, de cine, televisión, teatro, libros, no se ha tocado, pero no se ha tocado por falta de espacio, porque la cuestión político nos comía quizá más que lo otro. Pero es necesario meter todo eso, hasta el fútbol si fuera necesario. Para esto nos hacen falta más páginas y un presupuesto más alto.

OZONO.—¿Estáis todos de acuerdo en ir más hacia la información?

V. MONTALBAN.—Sí, sí...; por cierto, con un tono especial y con una distancia crítica con respecto a la realidad muy peculiar. Vamos a ampliar lo cultural y dar cabida a la problemática de la juventud. Consideramos que ésos son temas dominantes en la vida política futura del país, que tienen que estar reflejados en una publicación que pretende estar vinculada con esa vida política.

Gregorio MORAN

Mexico: El diario "Excelsior", y la libertad de prensa

Desde su independencia de España y Portugal, hace más de un siglo y medio, las naciones latinoamericanas han vivido bajo constituciones republicanas y democráticas. Para nadie es un secreto que, salvo en períodos aislados y generalmente cortos, casi todos estos regímenes nominalmente republicanos y democráticos han sido de hecho dictaduras. De 1825 a 1976 nuestros gobiernos han adoptado muchas ideologías, pero la diversidad de todas esas máscaras no ha logrado ocultar la realidad permanente de nuestra historia política: el caudillo. Dentro de esta situación, que es hoy la imperante en la América Latina —salvo unas cuantas excepciones—, el caso de México es único, peculiar. Nuestro régimen es un compromiso entre la democracia auténtica y el caudillismo a la latinoamericana. Pero este compromiso, positivo en su primera etapa, se ha vuelto más y más inoperante. La crisis de 1968 fue un ejemplo dramático del progresivo desgaste del sistema mexicano. El Partido en el poder durante cerca de medio siglo, incapaz de resolver el conflicto por medios políticos, no tuvo más remedio que apelar a la fuerza y llamar al Ejército.

El gobierno actual recogió la lección e intentó una reforma democrática dentro del Partido. La mayoría de los observadores encontró, con razón, que los cambios han sido insuficientes. Se nos dio un respiro pero no se logró infundir en nuestra anémica democracia un poco de vitalidad. En las verdaderas democracias la vitalidad es sinónimo de diversidad ideológica y de pluralidad de opiniones y partidos. La crisis de nuestro sistema político es tal que ninguno de los partidos independientes presentó candidatos en la elección presidencial de este año. El panorama es aún más desolador si se piensa en la situación de los dos Poderes que, según nuestra Constitución, están encargados de preservar la democracia en México: el Poder Legislativo y el Judicial.

Los cambios ocurridos en el diario **Excélsior** adquieren su cabal significado sólo dentro de la realidad que, someramente, acabo de describir. En México no existe una auténtica vida política porque carecemos de ese espacio libre donde se despliega, en las democracias, la actividad de los grupos y los individuos. Ese espacio es plural; es el lugar público por excelencia, llámese plaza, parlamento, periódico o cualquier otro sitio de confrontación y discusión de ideas y personas. Los mexicanos no tenemos vida política real, pero tenemos una ficticia: cada tres y seis años celebramos elecciones. En ellas participan partidos y grupos fantasmas que no tienen más función que probar, con su irrealidad, la realidad aplastante y omnipresente del PRI. También tenemos una Cámara de Senadores y otra de Diputados.

Nuestra ficticia vida política sería incompleta si no tuviésemos una libertad de prensa igualmente ficticia. Teóricamente nuestros periódicos pueden decir lo que quieren; prácticamente dicen lo que pueden. Y lo que pueden es lo que quiere el gobierno. O lo que quieren los grandes intereses que dominan al país, de las corporaciones privadas a las poderosas burocracias obreras y políticas. Aunque no hay que exagerar la influencia de los organismos privados y gremiales: en México el verdadero poder es político y se concentra en el Estado.

Ante la experiencia de 1968, el régimen decidió liberar su política frente a la prensa. Fue una decisión positiva que la mayoría de los mexicanos aplaudimos sin reserva. **Excélsior** era un periódico como los otros; gracias a la nueva coyuntura política y, sobre todo, gracias a la iniciativa de su director, Julio Scherer, se transformó en un periódico distinto a los otros: **Excélsior** empezó a decir lo que muchos querían y no podían decir. El diario se convirtió en el centro de convergencia de las opiniones libres y disidentes de México. No todo lo que se dijo en **Excélsior** coincide con lo que yo pienso y creo. Más de una vez estuve en desacuerdo con muchos de sus colaboradores. No defiendo sus opiniones: defiendo su derecho a sostener ideas distintas a las mías. Defiendo nuestro derecho a disentir del poder y de los poderosos.

Octavio PAZ

OFERTA OZONO

10 NUMEROS: 400 PESETAS

Extracto de Sumarios:

Núm. 1: ALEJO CARPENTIER/JOSE AFONSO/MANUEL GERENA/BOB DYLAN/OVIDI MONTLLOR/LOU REED/TEATRO INDEPENDIENTE/TORMENTO.
Núm. 2: MESA REDONDA CANCION ESPAÑOLA/LORCA Y HERNANDEZ/ELISA SERNA/BILLY WYLDER/COMIX/DANIEL VIGLIETI.
Núm. 3: ABBIE HOFFMAN Y LOS HIPPIES/CHICK COREA / JOSEPH LOSEY / CIUDADES PROGRES/ ROLLING STONES/ROCK ESPAÑOL.
Núm. 4: NUEVA CANCION CHILENA/FESTIVAL DE VERANO/COMIX GALLEGO/ LUIS PASTOR/LITERATURA COMBATIVA / FLAMENCO: MORENTE.
Núm. 5: ALAN STIVELL/J. S. BACH/CINE ESPAÑOL EN LA CALLE / ELS JOGLARS / FESTIVAL DE TEATRO/CANCION VASCA/RADIO.
Núm. 6: LOPEZ ARANGUREN/FEMINISMO Y LIBERACION/SIMONE DE BEAUVOIR/CANCION GALLEGA/PASOLINI/EDUCACION SEXUAL/UMBRAL.
Núm. 7: DOSSIER RAIMON/JAMES DEAN/CARANDELL SHOW/CARLOS SAURA/JULIO CARO BAROJA/CULTURA DEL "REMAKE"/GRECIA LIBRE.
Núm. 8: EXILIO CULTURAL ESPAÑOL/CASTILLA DEL PINO / DOSSIER DYLAN / TABANO / INFORME VISCONTI/CAMILO JOSE CELA/"BLUES".
Núm. 9: PORTUGAL, MUJER Y REVOLUCION/DOSSIER MARIA DEL MAR BONET/ALTHUSSER/BUERO VALLEJO/BARDEM/CARLOS ALVAREZ/H. HUGHES/MAX ESNST/SANCHEZ ALBORNOZ.
Núm. 10: FERNANDO CLAUDIN / ARRABAL/CHINA/ROLLING STONES/BIENAL DE VENECIA/LUIS CILIA/PI DE LA SERRA/CANNES/JORIS IVENS/GARCIA MARQUEZ/PHIL OCHS.

PEDIDOS: EQUIPO OZONO, S. A.

Juan Hurtado de Mendoza, 9. Apto. 109

MADRID-16

Los partidos políticos ante la cultura (1)

Tierno Galván, el PSP y la ascética de la revolución

«El capitalismo tardío no tiene en sí mismo las posibilidades de vencer sus propias contradicciones y por lo tanto ha de ser sustituido.» Quien así habla es, por supuesto, un político de izquierdas; no lleva sobre sí ningún dato externo de riqueza, a no ser esa discreta elegancia de ir siempre vestido de gris, con chaleco y chaqueta cruzada, y recuerda más a los líderes de la España republicana que a los actuales del postfranquismo. Todos le llaman *el profesor*, y, es evidente, a Tierno Galván le gusta más este trato que el de *don Enrique*. Presidente del Partido Socialista Popular, no es ni un profesor ni un político al uso. Preocupado por la cultura, propone una ascética y una revolución mientras afirma no pretender, al menos inmediatamente, la conquista del poder del Estado.

—*Ya comprenderá usted que mis ideas, más o menos valiosas, no han granado en un momento, sino que son consecuencia de un período largo. Desde las ideas primarias que se tienen a los dieciocho años se va evolucionando. He pasado por las etapas normales que se pasa en este proceso, desde el socialismo utópico, concretamente desde lo que podríamos llamar el socialismo anarquista utópico, a un socialismo muy rígido y después a un socialismo más flexible, más comprometido con el ser humano y menos comprometido con las ideas absolutas, entendiendo que las propias ideologías tienen su evolución dialéctica. Ahora estoy en el socialismo a través de las instituciones democráticas y en el sentido del socialismo marxista pero renovado, sin alterar para nada los supuestos originarios y viéndolo desde el punto de vista que parece aconsejable por las estructuras del mercado occidental o de los modos de producción que han tenido ciertas variantes.*

—Desde ese socialismo, ¿cuál es el papel revolucionario que ha de jugar el hombre culto?

—*El hombre culto, entendiendo por ello nada que tenga connotaciones humanísticas, sino el que tiene una cultura superior al hombre medio y que además la ha orientado de tal manera que esa cultura puede resultar específicamente fecunda dentro de determinado ámbito de reflexión y de investigación, este hombre culto no puede mantenerse al margen de la revolución cultural. Ahora, yo creo que los humanistas han hecho la mayor parte de lo que tenían que hacer. Es decir, los humanistas han denunciado la situación, han dado las coordenadas de lo que debe de ser la revolución, han, incluso, progresado en el proceso de lo que llamamos revolución cultural, pero se encuentran en una actitud de denuncia de la que difícilmente pueden salir. Y ya está bien de denuncias; ahora hay que pasar a los hechos. Y para pasar a los hechos hay que contar con que el científico abandone sus torres de marfil y entre en la valoración concreta de lo que puede ser un cambio en la sociedad occidental, valorado concretamente como un hecho en el que todos tenemos que ser protagonistas. No basta con que lo digan los filósofos, o los intelectuales ensayistas, o que lo digan personas que tienen una valoración estética del mundo, sino que para la transformación de esa sociedad, a través de una revolución cultural, es imprescindible quien domina el proceso tecnológico y el dominio está en mano de los científicos. De aquí que me parezca inmoral que el científico permanezca aislado dando soluciones a los problemas que le plantea la tecnología o inventando soluciones en contra de la propia tecnología y manteniéndose al margen de lo que pudiera ser la protagonización de estas soluciones como parte de la acción política.*

—¿Reclama usted, entonces, la militancia política de los científicos?

—*Los partidos tienen obligación, a mi juicio, de reclamar la ayuda de los científicos. Yo creo que no estaría de más la militancia de los científicos en*

EL PSP Y LA CULTURA POPULAR

Bueno, como es un partido popular, está haciendo lo que puede. En principio ya es bastante que nosotros no tengamos afiliados que no sean militantes. Un afiliado puede ser una persona que se limite a pagar su cupón y que espere a votar en un congreso, pero no nos basta esto. Lo que queremos es que un afiliado sea una persona consciente, cultivada en el sentido de entender bien lo que es el marxismo tal y como nosotros los entendemos y que sea capaz de transmitirlo para que la opinión pública conozca bien cuáles son nuestros proyectos y la revolución cultural que propugnamos. Un militante sabría explicar en las barriadas por qué es menester descongestionar las ciudades, protestar contra el abuso de los cementerios atómicos que posiblemente van a llenar Europa en los próximos años..., etc. En este sentido yo creo que ejercen una mayor presión cultural nuestros militantes, no por nada, sino porque los demás partidos están más preocupados por el afiliado que por el militante.

No pretendemos ahora, inmediatamente, la conquista del poder del Estado; lo más que pretendemos es participar del poder municipal e incluso de poderes inferiores al poder municipal. En este sentido nuestra dimensión cultural es mayor que la de los partidos políticos preocupados por la conquista del poder estatal. Entendemos que un partido revolucionario tiene mucho que andar hoy en la preparación cultural del hombre medio antes de poder pretender la conquista del poder. Porque es cierto que si hoy el poder cayera en nuestras manos, en muchos casos no tendríamos ni siquiera preparación técnica para poder resolver los problemas que plantea. Somos sinceros y lo decimos así. Esta preocupación cultural nos ha llevado a practicar, sobre todo, lo que nosotros llamamos la cultura oral. Entendemos muy bien que es necesario una cultura escrita, pero creemos que en circunstancias como las actuales no llega bien a todos, en tanto que el mensaje oral con un contenido concreto llega muy bien al pueblo. Queremos que el pueblo hable, que se reúna en barrios, en casas populares, que discuta los problemas y no que se atenga casi exclusivamente a catecismos, a libros que llevan al libre examen. Preferimos que el libre examen se produzca oralmente y no desde los textos, porque los textos tienen siempre algo de cristalización.

PRIMERAS TAREAS DE UN MINISTRO DE CULTURA DEL PSP

Se preocuparía esencialmen-

los partidos políticos, porque si no se tiene una mínima disciplina de compromiso, que no sea únicamente un compromiso moral, sino también un compromiso político, el científico es poco eficaz. Llevamos mucho tiempo en el que el científico aconseja, el científico dice, pero ahora estamos pidiendo que intervenga y su intervención debiera producirse a través de los partidos. Ya sé que muchos científicos dicen que su quehacer es incompatible con el tiempo que se pierde en los partidos, que su reflexión para la investigación, sus esfuerzos, podrían disolverse metiéndose en la vida política, pero no se trata de ello. No se le pide que entre en la organización política, se le pide que tenga una militancia política para condicionar más su propio trabajo de investigador y de científico.

—¿Cuál fue el proceso que le llevó, a usted concretamente, de catedrático de Universidad a dirigente político?

—Evidentemente, no hemos pasado cuarenta años de dictadura en vano. Y estos años han condicionado muchas conductas y también la mía. Al acabar la guerra yo podía haber seguido otro camino, pero es evidente que me encontré con una dictadura férrea, con una injusticia institucionalizada, con una corrupción generalizada, y el proceso de las contradicciones que surgen entre la propia personalidad intelectual y el medio en que el intelectual se mueve, se hicieron muy agudas. Para resolverlas tuve que optar y la opción fue muy clara: romper la mayor parte de las contradicciones en las que podía estar metido buscando los caminos que fuesen más eficaces

para la lucha. Escalón que me llevó a comprender que la lucha contra la dictadura española era la lucha contra la cultura tardía y degradada de occidente que no respondía a las exigencias del individuo. Poco a poco esto fue granando de modo tan claro que la misma exigencia que ahora propongo para los científicos se hizo clara para mí y entendí que debía tener una militancia política. Cuando ahora pido a los demás que estén en ella como una actitud moral, lo pido porque realmente lo he vivido yo y sé que es una exigencia sin la cual el castillo interior y la torre de marfil aislan con un criterio aristocratizante y displicente. Muchos intelectuales creen que el inteligente especializado no debe meterse en política, que incluso el profesor no debe entrar en ella. Yo pienso justamente lo contrario. Las dos son actitudes opinables, pero dentro de lo opinable mi propia biografía es testimonio de cómo un intelectual, si quiere ser leal consigo mismo, ha de meterse en política radicalmente.

LA CULTURA HA BARRIDO AL FRANQUISMO

Durante las dos horas de conversación, Tierno Galván es interrumpido por más de cinco periodistas que a través del teléfono quieren saber lo que el presidente del PSP piensa del discurso Suárez. El profesor contesta de una forma crítica pero conciliadora. La política es el arte de lo posible, y en este sentido Tierno cree en el posibilismo. Pero en esta ocasión, OZONO prefiere ahondar en las posibilidades culturales del país que en los límites del juego reformista.

—En estos cuarenta años de dictadura, ¿qué han hecho los intelectuales de izquierdas a favor de la cultura?

—Yo creo que la izquierda española ha hecho mucho por la cultura durante el franquismo. Claro, si se refiere a la izquierda actual, habría vacilaciones por mi parte; si se refiere a toda persona culta yo diría —excepto de algunos de los bonzos del franquismo— que casi ninguno era franquista. En este sentido, las estructuras del franquismo han estado constantemente minadas por los intelectuales, y lo que quedaba de la cultura anterior al franquismo, que era la historia espa-

te de lo que se viene llamando "cultura popular", lo que no consiste tanto en vulgarizar, divulgar, como en que el pueblo sea protagonista de ese proceso cultural. Y en este sentido intentaríamos que los maestros de primeras letras, de enseñanza media y superior, estuviesen en condiciones de transmitir **oralmente** el programa cultural revolucionario que nosotros propugnamos, que no sería nada más que un camino más recto, más honrado para que el niño y el hombre medio descubriesen su propia identidad. En este sentido llegaríamos a una formación permanente en el sentido de que el hombre medio comprendiese que es menester estar siempre en una actitud crítica, no de rechazar, sino de someter a examen y discusión. Este proceso de discusión haría más permeables las academias, los colegios, las universidades, a la cultura social. Acabaríamos con la universidad con murallas, con esta mala y triste concepción del campus, y entraríamos en una nueva valoración de la universidad integrada en la sociedad sin esas fronteras de césped que parece que crean también una frontera de privilegios.

Hoy no hay novela popular ni existe tampoco una televisión cultural popular. Intentaríamos que una estilística, una novelística, una valoración científica de la realidad se hiciese a través del mensaje oral y por la conexión continua de académicos y de gentes no académicas. Esto no es incompatible con que las instituciones básicas del neocapitalismo siguiesen siendo las mismas. Tampoco aspiramos a que la revolución cultural sea una revolución paralela a la ruptura de la estructura económica, esto sería quimérico. Creemos que ya llegará esa ruptura de la estructura económica. Pero hoy no es incompatible hacer esto con una estructura capitalista o neocapitalista.

EL PSP Y EL FEMINISMO

El partido es muy consciente de lo que ha supuesto que la mujer estuviese integrada de lleno en lo que se llama el fetichismo de la mercancía. En ciertos aspectos la mujer ha sido una mercancía manifiesta y clarísima. El partido cree que no se puede llegar a la solución del problema más que dentro de una cultura en la que ambos sexos se vean como camaradas. Hay que romper la idea de compañero, en el sentido tradicional que la Iglesia emplea la palabra, por la concepción más viva y más digna de camarada. Siempre que interfiere el fetichismo o el sentido de propiedad las cosas comienzan a ser más perturbadoras. Esto vinculado a una idea que no se nos escapa nunca de que estamos intentando una revolución cul-

ñola y más concretamente el proceso de los años republicanos, no podía disolverse como querían el general Franco y algunos de sus voceros, diciendo que se había hecho una nueva revolución y que todo cambiaba. Eso era inexacto, y lo único que se había hecho era poner una mordaza, y una mordaza no es una revolución. Lo que quedaba era lo anterior, que era lo firme, lo fuerte. Quedaba la generación del noventa y ocho, quedaba todo el mundo de la revolución del sesenta y ocho, con sus consecuencias canovistas, el liberalismo del siglo XIX y también, pesando, el mundo barroco, el siglo de oro, que, de una manera u otra, contradecían las tesis del franquismo el borrón y cuenta nueva, de mantenerse próximos, aunque sólo fue formalmente, a lo que el fascismo alemán e italiano eran. La cultura española subsistente es la que ha barrido al franquismo; creo que en esto puede haber un consensus común. Ahora, las izquierdas mismas, en principio, lo que tuvieron es que reaparecer, regenerarse en el sentido literal de la palabra, tener una nueva generación, porque fueron destruidos y en estas circunstancias poco se podía hacer.

—¿Cuándo comienzan a actuar las izquierdas, propiamente dichas?

—La acción de las izquierdas se produce a partir del plan de estabilización, que en ese sentido fue muy beneficioso, al aumentar el consumo y producirse un florecimiento editorial. Empezaron las traducciones masivas de libros clásicos de Marx, de Bakunin; comienzan las revistas clandestinas a airear los supuestos de los primates o personalidades más características de nuestra historia revolucionaria, se introdujeron libros de Mao. La cultura española se fue tiñendo de rojo, si usted quiere, y este tinte ha ido aumentando con el tiempo hasta el punto de que hoy tenemos el problema de que ser un revolucionario ha pasado de ser una actitud reflexiva e inteligente, aunque estética, a convertirse en puro esteticismo, es decir, en una actitud que imita otras actitudes y en la que la apariencia estética no está condicionada por la reflexión. De la misma manera que la gente imita por instinto estético a los modelos de belleza impuestos por el cine, por las revistas, así nos está ocurriendo con muchas de nuestras doctrinas, y las gentes se declaran marxistas simplemente porque consideran que esto es más elegante o que potencia su personalidad, pero sin el proceso reflexivo necesario.

—La derecha estatal, ¿no supo o no pudo defenderse de esta agresión cultural?

—El Estado ha sido incapaz de resumir esta oleada y hoy está no sólo rebasado por supuestos democráticos, sino por supuestos de una izquierda que entiende que la democracia ha de ser una democracia real y no formal. Antes de los últimos años del general Franco el Estado español ha estado a la defensiva, y hoy está pasando a una situación notable, a ponerse en la misma dinámica en que están aquellos que eran los agresores del Estado. Lo que también da lugar a una gran contradicción. En occidente, el Estado no puede tener la misma dinámica de protesta y de contradicción respecto a las instituciones establecidas que tiene la sociedad. Lo curioso es que en España el Estado parece que quiere seguir ese ritmo. Evidentemente, hoy por hoy, el triunfo ideológico de la izquierda es algo clarísimo que para vencerlo habría que destruirlo y controlar los medios de comunicación de masas. Algo realmente difícil que parece irreversible.

—¿En España no existe entonces una cultura de derechas?

—La cultura de occidente es sustancialmente una cultura de izquierdas. Está modelada en el sentido de una protesta cultural. Es de izquierdas porque las culturas se definen por sus personalidades sobresalientes. El hombre medio las sigue, de modo que puede ser de derechas, pero el subsuelo de su relación exterior está definido por modelos de izquierdas y antes o después vota en favor del divorcio, acepta el aborto, que son propuestas o reivindicaciones que llevaba la izquierda. Es decir, incuestionablemente, estamos en una cultura de izquierdas, entendiendo por ello una cultura que rebasa y contradice a los elementos que intentan frenar el proceso de una sociedad hacia formas de vida que están en contradicción con las que actualmente hay. En este sentido, la cultura es de izquierdas. Apenas se pueden citar en estos momentos inteligencias europeas que sean de derechas. Así como con la Revolución francesa hubo una contrarrevolución..., ahora apenas se pueden citar inteligencias contrarrevolucionarias. En España se pueden citar algunos casos, pero son casos que van unidos a una cierta pobreza intelectual y no tienen ningún valor.

Marisa CIRIZA

tural en un momento de transición, de que estamos intentando que se pierda la promiscuidad de los valores y de que no se debe entender el concepto de camaradería como un camino hacia la promiscuidad. Ello implica un sentido claro, definido y ascético a la vez. Tampoco entendemos que se pueda entender la camaradería como base para una poligamia sucesiva, a una poliandria sucesiva. Educamos a nuestros militantes en el sentido de que es menester un ejercicio ascético y de que ese ejercicio ascético va vinculado a entender al camarada de tal manera que el placer sensual no se sobreponga a nuestras otras obligaciones.

EL PSP Y EL ABORTO

Aunque el tema es muy complicado, lo que sí es cierto es que en la sociedad actual el aborto es más necesario que en una sociedad no capitalista. En una sociedad no capitalista el aborto se utilizaría tan sólo para salvar la vida de la madre, porque las preocupaciones de la mujer soltera que tuviese un hijo no existirían. Por otra parte, no habría ningún testimonio jurídico diferenciador, no habría problemas. Pero precisamente aquí y ahora, en un sistema capitalista en transición, el aborto es necesario. No por razones biológicas, sino por razones sociales. Tampoco se iba a permitir el aborto cuando el feto estuviese en un desarrollo alto por razones que afectan a ciertos prejuicios fundamentales, que aún no han desaparecido y que tardarán en desaparecer. No prejuicios en sentido peyorativo, sino en el sentido de que son anteriormente al juicio. Que son si usted quiere convencimientos o convicciones que están arraigadas en el subsuelo de las creencias. Pero en una sociedad socialista, ¿para qué el aborto? El aborto tiene más sentido ahora cuando la gente es desgraciada por no abortar, e incluso llega al suicidio.

EL PSP Y EL DIVORCIO

Creemos que el divorcio es imprescindible para la sociedad actual, ya que la gente no está preparada para la ascética de la revolución, y lo que no podemos pedir a nadie es el suicidio lento en una convivencia con otra persona a la que odia o cuya antipatía es evidente. Nosotros en parte somos también gente muy conservadora en el sentido ascético. Esto no tiene por qué llevar al amor libre como lo entienden las derechas, no como lo entiende el sano y buen anarquista. Una ley razonada del divorcio es necesaria cuanto antes.

M. C.

Hable de política sabiendo lo que dice

Un título cada semana

Qué son
LAS IZQUIERDAS
Enrique Tierno Galván

Qué son
LAS DERECHAS
Ricardo de la Cierva

Qué es
LA DEMOCRACIA
Manuel Jiménez de Parga

Qué es
EL SINDICALISMO
Alfonso Carlos Comín

Qué es
EL CAPITALISMO
José María Figueras

Qué es
EL CARLISMO
Carlos Hugo de Borbón-Parma

Qué es
EL SOCIALISMO
Felipe González

Qué son
LOS NACIONALISMOS
Carlos Sáenz de Santa María

Qué son
LOS FASCISMOS
José Luis L. Aranguren

Qué es
EL ANARQUISMO
Federica Montseny

Qué es
EL COMUNISMO
Simón Sánchez Montero

Qué es
LA FALANGE
Miguel Primo de Rivera

Qué es
EL BUNKER
Antonio Alvarez Solís

Qué es
LA REPUBLICA
J. A. González Casanova

Qué es
LA MONARQUIA
Joaquín Satrústegui

Qué es
EL LIBERALISMO
Joaquín Garrigues Walker

Qué es
LA ULTRADERECHA
Ramón Pi

Qué es
LA DEMOCRACIA CRISTIANA
Joaquín Ruiz Jiménez

Qué son
LAS DICTADURAS
Eduardo Haro Tecglen

Qué es
EL TROTSQUISMO
Juan Andrade

Qué es
LA PLANIFICACION INTEGRAL
Ramón Tamames

Qué es
EL IMPERIALISMO
M. Vázquez Montalbán

Cuál es
EL PENSAMIENTO DE LA IGLESIA
RESPECTO DE LA POLITICA
Monseñor A. Palenzuela

Cuáles son
LOS PARTIDOS POLITICOS DE CATALUNYA
Josep María Castellet
Lluís María Bonet

Qué son
LAS COMISIONES OBRERAS
Nicolás Sartorius

Qué son
LOS SOCIALDEMOCRATAS
F. Fernández Ordóñez

Qué son
LAS ORGANIZACIONES MARXISTA-LENINISTAS
Carlos Trías

75 Ptas. Editorial La Gaya Ciencia
Biblioteca de Divulgación Política

DISTRIBUCIONES DE ENLACE Ausias March, 49 Tel. 245 54 23 BARCELONA 10
DISEÑO E ILUSTRACION ENRIC SATUE Gráficas Europeas S.A. Dep. legal B 18 442-76

Punto Crítico

El autor, sociólogo que ha vivido intensamente el conflicto de su país, hasta el punto de haber sido secuestrado por la AAA, nos ofrece un apasionante testimonio, a la vez que estudio profundo, del proceso político argentino.

Estudio objetivo de las fuerzas externas que han ligado la Iglesia, como poder temporal, al complejo entramado de un Régimen personalista.

Ediciones Felmar
Juan Hurtado de Mendoza, 9
Teléfonos 403 12 15 y 403 11 38
MADRID-16

Distribuidor exclusivo:
Distribérica, S. A.
Carretera de Irún, Km. 13,350
Madrid-34
Teléfono 652 42 00