

—Yo veo una mayor relación de tu novela con «El extranjero», de Camus, por ejemplo, que con «Tiempo de silencio», de Martín Santos. Sin embargo, parece que la crítica, la poca que se ha manifestado dada la accidentada trayectoria del libro, se inclina más por incluirte en el grupo de este último.

G. B.—Yo creo que ha habido muy pocos críticos que hayan comprendido el significado de la novela. La novela no es acusatoria frente a unas instituciones concretas, frente a una sociedad determinada, frente a una moral determinada de Zaragoza o de España. Para mí tiene un carácter mucho más existencial. Es el inconformismo total del protagonista por estar aquí, es decir, estar aquí de una forma existencial, de existir. Es un enajenamiento frente a encontrarse arrojado en una situación de derelicción, de abandono, en un punto determinado. Que después ataque a una serie de instituciones, de personas, a una sociedad determinada, es quizá una justificación a su rebeldía, pero su rebeldía existencial, es decir, ésta se justifica en la nada. El creer que la novela tiene un significado de realismo social es algo que me cuesta admitir. Para mí está dentro de la novela de enajenamiento. Lo que no se puede admitir es que sea de un realismo social del tipo de la de Martín Santos. Y conste que yo dudo que la novela de Martín Santos pertenezca al realismo social. Tú fíjate en lo fundamental de Martín Santos y verás que todo tiene carácter existencial. Para mí hay una equivocación, y creo que la crítica española es débil en esto. No puedo decir cómo es exactamente mi novela, pero sí puedo decir que la obra de Martín Santos pertenece a mi mismo grupo, el de la narrativa existencial, es decir, al de la condición humana.

—¿Hasta qué punto te condiciona y ha condicionado el desarrollo de los incidentes el vivir en una ciudad sin demasiadas inquietudes culturales, con escaso movimiento intelectual?

G. B.—El vivir en una ciudad tranquila tiene una ventaja, y es que la propia tranquilidad te facilita el escribir, cosa que en Madrid, por ejemplo, es mucho más difícil. Un hombre, para escribir, necesita tiempo para

pensar, es decir, estar un poco dentro de ti mismo constantemente, en una situación de introversión. Además, yo considero que Zaragoza es una ciudad media y, por lo tanto, más universal que Madrid o Barcelona, o sea, más representativa de lo que es universal. Así, Madrid no es representativa de España, y Zaragoza sí que lo es. A mí no se me ocurriría hablar de España en Madrid.

—Pero lo que yo quiero decir es qué limitaciones te impone el ambiente de una ciudad de este tipo. Cómo te condiciona el no poder relacionarte con otros escritores a tu nivel o de tu grupo. En fin, con señores que publican en las editoriales nacionales, etcétera.

G. B.—De vez en cuando echo de menos esa situación que describes; ahora, lo importante es trabajar, y trabajar en silencio. No cabe duda de que la relación con otros escritores y la conversación con ellos pueden llegar a servirte de algo; pero, en realidad, más que servir, es que es una gran satisfacción el poder hablar con escritores e intelectuales.

—¿Crees que ha supuesto algo para el ambiente intelectual de Zaragoza una novela como la tuya, enraizada en condiciones concretas de este medio? ¿El que se haya salido de las típicas narraciones regionales, los cuentos baturros, etcétera?

G. B.—Aquí, el ambiente cultural es muy especial, yo diría que destructivo. Aquí se habla constantemente de que el pueblo de Aragón no sale formado culturalmente. En cambio, yo opino que a quien hay que formar culturalmente es a los propios intelectuales. No se apoyan entre ellos, sino que se destruyen. No hablan. No ayudan al que hace algo. Entre ellos se destruyen, y el que viene de fuera a hacer cosas aquí, tampoco encuentra apoyo. ■ E. LACASA CLAVER.

Fotonovela y alienación

No se ajustaría a la realidad y tan sólo constituiría otro prejuicio culturalista rechazar la fotonovela —fotohistorieta, diríamos más rigurosamente— como medio, únicamente porque la mayoría de sus realizaciones sea de infima categoría artística y contribuya en gran medida al proceso

EL DAVID DE LAS ESPINACAS

«Popeye y la Betty Boop se fueron a confesar, la Betty perdió el rosario, Popeye lo fue a buscar, [pom-pom].»

Cantaban las crías españolas mientras saltaban a la cuerda en unas aceras pintarrajeadas de tiza. Cuando se rendían de brincar aquí y allá comenzaba a oírse el *Popeye marinerito*. Eran adaptaciones caseras de las correrías de un personaje que les fascinaba desde la pantalla, habitualmente sucia, de su cine de barrio. Significaba la manera de no abandonar a un ser entrañable en la puerta del local y convertirlo en compañero de juegos, en aliado de la evasión a la dura disciplina materna.

Porque, realmente, Popeye se hacía querer. Tras su mal humor constante, su agresiva voz, se ocultaba un corazón de oro. Todo su desarrollo como personaje se ajustaba a las reglas estrictas de dos mitologías: la del cascarrabias de buen fondo y —sobre ella— la de David y Goliath. El que en la lucha incesante de *Popeye-David* contra *Bluto-Goliath* se hubiese sustituido la ayuda divina al pueblo elegido por la ingestión de espinacas, no era más que un signo de la ya avanzada sociedad de consumo norteamericana. Por medio estaba, además, el amor de *Olivia-Rosario*, y de sobra sabemos todos que el sentimiento noble y puro siempre acaba por vencer. El esquema argumental de los cortos producidos por *Max Fleischer* —fallecido en estos días— y dibujados por su hermano *Dave* se repetía una y otra vez como en toda serie de animación que se precie. La variación de las inciden-

cias intermedias era lo suficientemente rica como para que los críos se lo pasasen de miedo, «happy end» incluido. Pero no eran precisamente críos los que confeccionaban los «cartoons». Y Popeye, también respondía a algunas otras cosas.



Respondía en principio —de todos es sabido— a un encargo publicitario de los fabricantes de espinacas en conserva. Respondía más tarde, cuando ya el personaje adquirió autonomía, a lo que Sadoul llama «encarnación barroca del heroísmo tal como se entiende en Estados Unidos». Significaba, por otra parte, una solución de recambio para los hermanos *Fleischer*, una vez prohibida su estúpida *Betty Boop* por el Código Hayas, que ejecutaba así los anatemas lanzados contra ella por las Legiones de la Decencia. Era *Betty Boop* un personaje mucho más rico que Popeye, de enormes

posibilidades satíricas y críticas. A nivel de dibujos animados representaba algo así como *Mae West* en imagen real, aunque figurativamente (falda corta muy ceñida, boquita sensual «de corazón», andares voluptuosos, voz agresiva) se hallase más cercana a la «pin-up», a la vampiresa que años después sublimaría *Marilyn Monroe*. Con Popeye, los *Fleischer* buscaron congraciarse con el «establishment», no tener más problemas con aquellos organismos puritanos que les habían abortado su anterior creación. Y a fe que lo consiguieron, porque —igual que *Mickey Mouse* recomendaba a los soldados la higiene sexual—, Popeye fue utilizado hasta para recomendar a los jóvenes estadounidenses que se alistasen en la Marina de Guerra que iba a combatir contra los alemanes.

No duró mucho Popeye al término de la conflagración mundial, igual que el payaso *Coco*, de la serie «Fuera del tintero» —primer personaje de los *Fleischer*, dibujantes siempre de seres humanos y no de animales humanizados, como la mayoría de sus competidores, *Disney* o *Sullivan*, entre ellos— no resistió la llegada del cine sonoro. A partir de 1947, sus creadores dejaron morir al marinero de la pipa y los brazos tatuados, pero, como suele suceder, es el personaje quien gana la batalla. Popeye sobrevive a la muerte física de uno de sus padres; *Hopalong Cassidy* a la del actor que le dio cuerpo (*William Boyd*), también fallecido estos días. Es la venganza de las criaturas, la respuesta de los seres de ficción. ■ FERNANDO LARA.

alienatorio del consumidor medio. Nadie rechaza la novela como medio de expresión por el hecho de existir *Corín Tellado*.

En las estadísticas de la UNESCO, *Corín Tellado* —que también escribe fotonovelas— comparte con *Lenin* los primeros puestos en

volumen de traducciones. Este dato debería ser suficiente para tomar en serio, para responsabilizarse críticamente de la presencia y función de los medios de comunicación «subculturales». Por lo demás, la existencia de obras dignas, en el extranjero y aquí, de-

muestra sus posibilidades. Concretamente, en el campo de la fotonovela se han producido dos ejemplos en los últimos años: *La Nuri es perd*, realizada por *Emili Teixidor* y *Enric Sió* y protagonizada por *Nuria Espert* y el propio *Sió*, y *Don Quijote de la Mancha*,