

Una recreación de la realidad

«El que lea mis libros y esté enterado de la vida española actual, notará que casi todos los acontecimientos importantes de hace quince o veinte años a esta parte aparecen en mis novelas», escribió Pío Baroja en el prólogo a «La dama errante» (1908). Soledad Puértolas cita este párrafo en la introducción a su reciente obra «El Madrid de la lucha por la vida» (Editorial Helios, 1971). El libro, estructurado como tesina universitaria, es la comparación del Madrid barojiano con el Madrid que aparecía en los periódicos de la época en que se desarrolla la trilogía barojiana «La lucha por la vida», que Soledad Puértolas sitúa entre 1885 y 1902 («La busca»: 1885-1888; «Mala hierba»: 1892-1896; «Aurora roja»: 1900-1902).

La autora comienza con un somero análisis de la España de la Regencia y pasa luego a investigar sobre los propósitos de Baroja al escribir la trilogía, tomando como fuente artículos del novelista referentes al tema y los dos prólogos publicados en «El Globo» (periódico donde Baroja fue redactor-jefe y donde apareció «La busca» en forma de folletón). Se sorprende la autora de que estos prólogos no hayan sido nunca reproducidos en ediciones posteriores, cuando no es así. Creo que fue la Editorial Cid, en una edición de «La busca» de hace una decena de años, la que daba ese segundo prólogo de «El Globo», donde el novelista conversa con su padre y le cuenta sus propósitos. En las dos primeras obras de la trilogía, Baroja se ocupa de los golfos pobres, los del suburbio; la tercera, «Aurora roja», es la novela del anarquismo, utopía salvadora que se les ofrece a estos desclasados. El socialismo aparece poco. Baroja desconfía de él, tanto por su escepticismo ante las organizaciones obreras, como por su costumbre de mirar los hechos a través de experiencias personales (y su relación con Pablo Iglesias, además de esposa, fue poco amistosa).

La conclusión final de Soledad Puértolas es que «La lucha por la vida», independientemente de las opiniones del autor, es «un documento sociológico que ha irritado siempre a los enemigos de la verdad». Al principio del libro dice: «Baroja no se inventa nada».

Y el desarrollo de su estudio está puntuado continuamente con citas de periódicos: «El Globo», «El país», «El socialista», «La Justicia», «El Imparcial», «La Epoca», etcétera... La realidad que presenta la prensa no difiere mucho de la ficción que ofrecen las novelas. La mezcla de realidad con ficción es algo habitual en la obra barojiana (así, Mateo Morral-Nilo Brull en «La dama errante»; Mallada-Dr. Iturriz en «El árbol de la ciencia»; etcétera).

El estudio de Soledad Puértolas, muy documentado, se inscribe dentro de una nueva línea de obras sobre Baroja, más analíticas que sintéticas. ■ VICTOR MARQUEZ.

Visión neorrealista de lo policíaco

«Pequeño hotel para sádicos», un libro no demasiado importante de Giorgio Scerbanenco (1), es la recopilación de doce relatos cortos —alrededor de la veintena de páginas cada uno— a los que sólo para entendernos podríamos calificar de «policíacos». Porque las pequeñas narraciones de Scerbanenco (Kiev, 1911-Milán, 1969) no se ajustan ni a la clasificación de las veintidós combinaciones policíacas propuestas por Hoveyda y Bergier, ni a las cuatro leyes de la novela policíaca enunciadas por Narcejac, por poner dos ejemplos suficientemente conocidos. Más que «poemas del miedo» —síntesis de la observación de esa tetralogía legal—, las doce historias del autor de «Venus privada», «Muerte en la escuela» o «Los milaneses matan en sábados», parecen extraídas del interior de las páginas cotidianas de sucesos de cualquier diario italiano. Estamos ante una visión neorrealista de lo policíaco, ante un tratamiento desmitologizado de unos hechos en absoluto excepcionales, donde al misterio de la intriga sofisticada o a la perspicacia de un detective superman ha reemplazado un mundo de seres vulgares, miserables en muchas ocasiones (proxenetas, toxicómanos, obsesos sexuales, prostitutas), que llegan al crimen como respuesta a sus frustraciones, a sus desengaños vivenciales, por más que el moralismo de-

rechista de Scerbanenco nos quiera engañar a veces con pistas falsas. ■ F. L.

(1) «Pequeño hotel para sádicos», de Giorgio Scerbanenco. Recopilación de doce narraciones cortas, encabezadas por la que da título a la obra. Editorial Noguer. Colección Estíngue, número 16. Barcelona, 1971.

CANCION

Serrat, a la espera de Miguel Hernández

Serrat comenzó su primer recital en Madrid 71 cantando en catalán. Lo que hace tan sólo unos años habría constituido un desafío, ahora era más que nada una manera de tomar el pulso al público que llenaba por completo el Palacio de la Música. Público nada fácil ni convencido de antemano, que comenzó a protestar por el cuarto de hora con que tardaba en aparecer el cantante y donde los «clubs de fans», madres de familia y parejas de la pequeña burguesía (espectadores de recitales similares) habían sido reemplazados —al menos en las localidades más baratas— por un auditorio compuesto en buen porcentaje por miembros de la «gauche» metataria más o menos integrada. Y es que a los recitales hay que ir al «gallinero» (75 pesetas), aun a riesgo de sentir el vértigo de las alturas, porque allí la sinceridad no aparece asfixiada por la «buena educación» y los costosos modelos del patio de butacas, a 250 pesetas la localidad (habría que hacer un estudio sobre la vestimenta utilizada por la fauna granviviaria madrileña en ocasiones solemnes como la que nos ocupa). Fue en «principal» donde surgieron, mediada la segunda parte del recital, las únicas protestas —«¡Acuérdate de Raimon y de la "nova cançó", macho!»— recibidas por Serrat en una de esas noches que las gacetas al uso califican de «triumfales». Pero vayamos por partes.

En sus discos, y concreta-

mente en el dedicado a Antonio Machado, Joan Manuel trata de seguir una línea ideológico-estética que enlace por algo más que unos cuantos surcos unas composiciones con otras. De ahí su descontento —y, seguramente, impotencia— cuando esas canciones son sacadas aisladamente en discos «singles». Dicha línea alterna en los recitales con otra cuya última razón nace en el interés del público y su capacidad de soportar o no a un señor que, ante un conjunto bañado en luz naranja y dirigido por el magnífico Ricardo Miralles, se dirige musicalmente a él sin más complemento escénico que unos cuantos cañones de luz blanca o roja. De la conjunción de esas dos líneas surge la dinámica que Serrat impone a sus recitales, aun tratando siempre de conservar bloques de tres o cuatro canciones relacionadas entre sí, mientras que son los binomios catalán/castellano, intimidad/sátira los que influyen en su definitiva configuración.

Es esta última característica de cantante satírico de las normas morales burguesas, a nivel erótico especialmente, la que se acentúa día tras día en la obra de Serrat. Siguiendo en parte una línea que va desde Brassens a los «chansonniers» franceses, coincide con la máxima acritud que le es permitida en esta temática, de la que «Poco antes de que den las diez» constituyó un primer exponente y que cada vez adquiere una mayor fuerza corrosiva, que se complace en mostrar las contradicciones de una virgen involuntaria o de un romanticismo mítico («Señora», «Los debutantes», «Muchacha típica...»). Ello me parece el resultado de un planteamiento correcto por parte de Serrat de la problemática presente en el sector social que adquiere mayoritariamente sus discos y sobre el que ejerce una labor incisiva, presente en todo artista que se quiera algo más que un simple instrumento de diversión.

Al autor de «Balada en otoño» se le reprochaba el otro día la no inserción en el recital de canciones nuevas, el conservadurismo que suponía atenerse tan sólo a composiciones cuyo efecto ante el público estaba garantizado. El descontento que le había citado a Raimon como se cita a un pariente cercano, volvió a imprecarle: «¡Que te repites, macho!», insistiendo en una adjetivación de raigambre típicamente madrileña, que diría Carandell. Seguramente para responder al aspecto de alusión familiar que tenía el

recuerdo a Raimon, otro espectador le lanzó un «¡Viva la madre que te parió!», en un catalán bastante similar al de algunos actores del Teatro Nacional de Barcelona y que conservaba todo el sabor de los recitales raphaelistas. El «machista» y una chica que le acompañaba reclamaron canciones nuevas y, en especial, las compuestas sobre poemas de Miguel Hernández (que constituirán, si no hay problemas, el próximo «long-play» de Serrat, que romperá así su actual «impasse»). El incidente terminó «muy a la manera española» cuando un cuarto interlocutor prometió «romper la cara» a los anteriores apostrofantes si no se callaban de inmediato...

Este pequeño pugilato dialéctico tuvo dos efectos evidentes: que Serrat se pusiera un tanto nervioso, con lo que su interpretación de «La paloma» fue una de las peores que le recordamos, y que una de las tres «propinas» que se vio obligado a dar tuviera a Hernández como protagonista, musicando «Como el toro he nacido para el luto...», de «El rayo que no cesa». Consiguió con ello poner de acuerdo a todo el mundo y su última interpretación machadiana —finalizada con el «Españolito...»— resultó ya impresionante, con el teatro puesto en pie, aplaudiendo. Finalizaba así uno de los siete actos cívicos protagonizados en Madrid por Joan Manuel Serrat. ■ F. L.

TEATRO

El Lope de Vega: Un proceso interesado

Fue un estreno triste, arcaico. Un estreno vigilado, sin gente joven, fuera del clima que corresponde a la primera representación de un Premio Lope de Vega. Había abrigos de pieles hasta en las localidades más altas y casi todo ocurrió —y digo casi porque fue una sorpresa la petición de Guillermo Marín, rogándonos que abandonáramos la sala durante el entreacto, según se dijo en seguida, porque la policía tenía que hacer