

jo que se llama Ezra Pound. ■ JORGE E. DIP.

El gigantismo de las gentes pequeñas

La bibliografía sobre la guerra civil española y sus consecuencias está llena de autojustificaciones escritas por los protagonistas de primero o segundo orden. Hablan sobre lo que hicieron y por qué lo hicieron desde una perspectiva de élite, de conductores, de protagonistas de primera página. Y a no dudar tiene interés conocer el porqué de los hechos vistos por sus más inmediatos responsables. Pero ha quedado una inmensa zona oscurificada: la base, el peatón de aquella historia, su conducta, su temple, su opinión. Empiezan a publicarse libros escritos por los peatones de nuestra guerra civil. Ahí, ese libro entrañable llamado *Testament a Praga*, escrito por Tomás y Teresa Pamies. Ahí está esa primera remesa de libros de Amat Piniella o Serapio Iniesta que tratan de hacernos llegar el cuadro de lo que fue la inmediata posguerra para los españoles que padecieron cautiverio en los campos de concentración nazi o que lucharon en la Resistencia y en el ejército regular francés para derrotar al fascismo europeo.

En comunión con este tipo de obras escritas por peatones, está en mi opinión un libro excepcional que acaba de publicar editorial Martínez Roca: *Los que sí hicimos la guerra*, escrito por Eduardo Pons Prades. El autor es un barcelonés del Distrito V nacido en 1920. Con

decir que en 1937 se marchó voluntario al frente, está casi todo dicho. Pasó a Francia en el ultimísimo momento: en febrero de 1939, y en noviembre del mismo año ya le vemos alistado en el ejército francés combatiendo contra el invasor alemán. En 1942 reaparece incorporado a la Resistencia de la zona Aude-Ariège, y al frente de un destacamento de guerrilleros franco-españoles, participó en la liberación de la región Este de Carcasonne. Pons Prades volvió a España en 1964, y desde entonces colabora en alguna publicación como «reportero histórico», principalmente en *Historia y Vida* y se dedica, sobre todo, a traducir.

La semblanza del autor era obligada. Para cualquier español de hoy esta biografía es excepcional. Para cualquier español de más de cincuenta años esta biografía es la constante de una juventud. El propio Pons Prades dedica su libro a demostrarlo, porque el protagonista del libro es un sujeto colectivo: aquella juventud española que pasó por la Historia a pie, con el fusil al hombro; su peso era el esperanzado peso de la libertad. El autor aporta datos interesantes y espeluznantes: interesantes el papel jugado por la «emigración económica» española en Francia durante y después de la guerra civil, sus relaciones con la «emigración política» derivada de la guerra; interesante el papel de reactivadores morales que en muchos momentos tuvieron que asumir los exiliados españoles frente al absentismo y desidia resistencial de los franceses; interesantes la capacidad de organización, sacrificio, heroísmo de ley de aquellos españoles que lo habían perdido todo menos la confianza en sus razones históricas.

Espeluznante en cambio, la barbarie que conlleva la guerra y sobre todo la barbarie nazi encarnizada en los campos de concentración. La crónica de Pons Prades es a la vez deprimente y exaltadora, porque como toda literatura sencilla aplicada a transcribir fielmente una realidad simple, los excesos de la maldad se captan precisamente porque a su lado se perciben los excesos de la bondad. Frente a la fuerza, la perversión, la malicia del verdugo, la astucia, la pureza, el sacrificio de la víctima.

Pons Prades alterna el reportaje de los hechos con la escenificación de algunos episodios concretos. La historia de la niña Azucena Hernández, violada y asesinada por el guardia senegalés de un campo para refugiados españoles; el relato de unos refugiados obligados a pernoctar en un campo inundado, con el agua hasta la cintura y con los brazos en alto sosteniendo las camillas con sus camaradas heridos; el mano a mano patriótico entre un oficial francés de la reserva y un ex taxista barcelonés; el combate entre republicanos españoles y alemanes nazis por un castillo en Flandes (probablemente el mismo de Eduardo Marquina); Asturias-Ucrania-Auschwitz; itinerario de una muchacha española: Pepa Natalia Rodríguez Ortega. Los episodios acercan la cámara descriptiva a los personajes de carne y hueso, a esas gentes pequeñas obligadas a meterse en la estatura de gigantes para poder sobrevivir.

Junto a ese cuadro real y emotivo, datos sobre la participación española en la Resistencia y la lucha abierta dentro del ejército regular aliado. También las irritantes discrimi-

naciones que este heroísmo padeció por parte de un suspicaz mando aliado que veía un dinamitero en cada español exiliado. Pons Prades ha escrito este libro desde una actitud de rabiosa pasión, frenético orgullo. Actitudes lógicas en unos hombres que durante años tuvieron que ocultar la batalla por la dignidad personal y colectiva que había dado sentido a sus vidas. Consigue comunicarte esa rabiosa pasión, frenético orgullo y sobre todo una sedante confianza en el sentido de orientación histórica de los peatones de la Historia. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

CANCION

«De las raíces»

Las «raíces» del cantante Carlos Montero y el poeta José Alberto Santiago tienen suelo argentino y es verdaderamente muy argentino lo que han hecho. Y por verdadero, es decir, por localizable, histórico, reconocible como realidad que puede haberse vivido o soñado —auténtico folklore, el más auténtico de los folklores, el folklore vivo que habla de la vida y se hace comunicable porque acierta a expresar las cosas que todavía nos están pasando de tal manera que ni el intérprete puede dejar de emocionarse al contarlas ni nosotros podemos dejar de sentir las cuando lo escuchamos.

Carlos Montero tuvo hace poco su presentación en Madrid con elo-

gio unánime de crítica y público. De José Alberto Santiago decíamos hace unos días en una entrevista al filósofo poeta Fermín Bouza que había sido finalista del premio Ocnos 1972 junto a éste y que había obtenido recientemente el Leopoldo Panero. Hurgando entre sus raíces, Carlos Montero y Alberto Santiago nos ofrecen ahora en un LP (Movieplay) una de las experiencias más difíciles, y por otra parte más necesarias, a que se enfrentan hoy cantantes y poetas y donde éstos últimos, sobre todo, se estrellan casi inevitablemente. La experiencia se hace todavía más difícil si el cantante en lugar de apoyarse en una selección variada de poemas, famosos por su intrínseco valor literario, pertenecientes a distintos autores, se nos pone a cantar los poemas de un solo autor cuyos premios literarios se producen en un ámbito en que los criterios y gustos quedan a desmano de los que en general sancionan esta forma de literatura oral que es la canción. Pero estos poemas no son tales, sino canciones desde un principio que hablan en lenguaje llano de los trabajos y tristezas de los pobres al hilo de la vida —«la vida» es una expresión presente en la mayoría de los temas—, y en las que Alberto Santiago «acertó en todo el centro», como dice en la presentación Félix Grande, sin duda porque antes había acertado a sentir y comprender la condición desamparada de los hombres o del hombre, cuyas andanzas y trabajos, exilios y humillaciones, rebeldías y soledades nos cuenta el cantor y que difícilmente ningún otro intérprete podría haber asumido con la emotividad y acierto de Carlos Montero, voz de una tristeza que cala los

huesos y excelente guitarrista, sobre todo. He aquí los diez temas que el disco contiene: «Zamba de la pensión», «Gato de los árboles», «Bagua en la muerte de un gaucho», «Estilo del pobre», «Chacarera del provinciano», «Vidalita», «El "trompezo"», «La despedida», «Cifra para un regreso» y «Milonga del cantor». ■ F. ALMAZAN.

ARTE

La circunstancia, el azar, el orden —o el desorden— con que se van presentando las cosas, han hecho que hoy tenga yo que hablar aquí de dos artistas entre los que no cabe ninguna posible identidad y ni siquiera ningún posible paralelismo. Son ellos, de una parte, Aurora Argibay de Ruibal —conocida por sus nietos, por sus hijos y por los amigos de sus hijos como Yoya—, aldeana gallega de setenta años, y de otra, Erwin Berchtold, alemán con residencia en Ibiza, pintor también. No tienen nada que ver la una con el otro. Por supuesto, no se conocen. Pero yo acepto el reto del azar y de la circunstancia. Ahí van los comentarios a cada uno.

Erwin Berchtold

En la galería Juana Mordó, Madrid.

En realidad, Berchtold lleva tantos años viviendo entre nosotros —primero en Barcelona, luego, en Ibiza—,

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

que casi hay que considerarlo dentro de nuestro panorama. De todas maneras, su actitud es bastante singular en nuestra pintura. Pero hay algo que sí tiene que ver con actitudes similares de los artistas nuestros: su predisposición, y hasta su gusto personal, por situarse en el plano de lo contradictorio. Para Berchtold, lo mismo que para muchos de nuestros más significativos artistas, la contradicción es el primer estado de la afirmación. Eso es norma de actuación para Picasso y para Unamuno, para Tapiés y para los más jóvenes artistas.

Erwin Berchtold piensa, y así lo expresa en el breve ideario de su catálogo, que su vivencia del contraste la encarna él entre lo que muy bien denomina «lo orgánico» y lo que, por contra, es mecánico o geométrico. Y tiene razón, pero hay algo más. Esta exposición al menos, lo que tiene de más acuciante es que Berchtold coloca a su obra en el punto de máximo peligro: en la frontera misma entre el ser y el no ser de la pintura. Un poco más en una dirección, y quedaría situada su obra en una actitud convencional...

Un poco menos en la dirección opuesta, y su obra ya no sería «la pintura», sino un documento gigante de cualquier expresión técnica —ingenieril o arquitectónica— en su primer estado preparatorio. Pero no: la obra de Berchtold se salva siempre en última instancia, y se salva situándose en el lado de la pintura.

Hace pocos días, curiosamente, en una conferencia que daba yo en Barcelona sobre Tapiés decía algo muy parecido a eso del gran pintor catalán: Tapiés también sitúa a su obra en el punto de máximo

peligro de no ser la pintura, aunque, claro está, la dirección estilística del acercamiento hasta el no ser de Tapiés es radicalmente distinto al de Berchtold: Tapiés se acerca a la geología; Berchtold se acerca al documento ocasional y episódico de cualquier hombre sobre cualquier circunstancia. En cualquier caso, ambos podrían decir como Picasso, cuando alguien le hizo notar en su arte alguna circunstancia similar: «Pero, ¿es que hay algo que no sea arte?». Y claro está que sí, que hay muchas cosas que no son arte, incluso muchas cosas que nacen con la pretensión de serlo. Pero hay otras que la mano del artista convierte en testimonio consciente de la vida, como, por ejemplo, lo de Berchtold, y, sí, eso es arte.

Por lo demás, efectivamente, ese contraste entre un cierto organismo y un cierto mecanicismo está presente en su pintura. Y se manifiesta en ella, mucho más que por el contraste entre rectas y curvas, por la evidente oposición entre una preceptiva geométrica y la subversión de la espontaneidad que se le opone. Al final, siempre gana lo último.

Aurora Argibay

llamada Yoya por su familia y amigos, en la Sala de Arte de la Caja de Ahorros Municipal de Vigo.

Las madres de nuestros amigos nos transmiten siempre una leve dosis de su maternidad por extraños vasos comunicantes. A mí me gustaba llegar a casa de los Rubial (con Pepe, el comediógrafo, o con Mercedes, la pintora, o

con Agustín, el marido de Mercedes...), me gustaba llegar a esa casa cuando la madre estaba en Madrid. Ella casi nunca decía nada, pero era como un árbol que nos cobijaba a todos.

Aurora Argibay spongo yo que nació en la aldea pontevedresa de Geve, hace setenta años, la misma en que nacieron sus hijos. Tiene el mismo sello de identidad campesino que tiene el buen pan y tantas otras buenas cosas españolas. Ese sello aldeano es el que, sin duda, le hacía mirar a la producción intelectual de sus hijos desde la aparente distancia o desde la aparente indiferencia. Hasta que un día —de esto hace poco más de un año—, Yoya tomó clandestinamente la paleta y los pinceles de su hija Mercedes y se puso a pintar secretamente.

Flores, pájaros, frutas y paisajes, empezaron a salir vertiginosamente de las manos de Yoya, en la misma medida en que de manera extraña iba rebajando sus preocupaciones culinarias...

Ahora, descubierta ya y alentada por sus propios hijos, Yoya es una pintora. Yoya es, para decirlo con palabra convencional pero insustituible, una «naif». Hace poco, su hija Mercedes le preparó en Vigo una exposición de su obra.

Y yo fui a verla, porque de pronto empezó a invadirme ese calor filial que los amigos suelen transmitirnos en sus casas.

Lo que pasa con Yoya es que, aun cuando ella ya conocía el espectáculo del mundo, de las flores, de los pájaros y del paisaje, ahora es cuando lo ve por primera vez con ojos interesados en expresarlo. Y como resulta que ella no hereda, como cualquier pintor escolástico, a toda la historia de la pintura, cada uno de sus cuadros es como una reelaboración de su propia historia. La frescura evidente de los cuadros de Yoya se debe a que ella no hereda ningún problema resuelto previamente por la pintura. Ella no tiene soluciones, ella no cuenta más que con problemas... Claro, que para resolverlos tampoco tiene que sujetarse al convencional «fair play» de la pintura al uso. Si tiene, por ejemplo, que dibujar la silueta de una manzana sobre el lienzo, para estar segura de que su pulso no fallará, corta la fruta mediana por la mitad, la plasma sobre el lienzo por su corte y, utilizando a la media fruta como patrón, dibuja su silueta.

Lo cierto es que esa pintora de setenta años tiene en sus manos toda la frescura de la juven-



tud. Nadie la ha enseñado. Con cada uno de sus cuadros estrena un nuevo mundo.

POSDATA.—Decía yo que esos dos pintores, Berchtold y Yoya, los ha asociado aquí la circunstancia. Nada tienen que ver el uno con la otra, nada. Berchtold es un pintor ultracivilizado. Su simplificación es un producto de su civilización: La historia del arte queda detrás de su propia historia. Aurora, por el contrario, es una primitiva. La simplificación es más bien producto de su desconocimiento. La historia del arte queda por delante de su propia historia.

Nada tiene que ver el uno con la otra. Y sin embargo... ■ JOSE M. MORENO GALVAN.

Aurora Argibay.



CINE

Nada es lo que parece

La reposición veraniega de «Con faldas y a lo loco» («Some like it

hot», 1959) nos devuelve la imagen de un Billy Wilder lleno de vitalidad, aún no decepcionado por el cine (recientemente ha anunciado su retirada, al parecer definitiva, de la profesión) y afanado por destruir con una imagen sarcástica algunos de los tópicos de su sociedad norteamericana. Aunque el cine de Billy Wilder no llegue a ser tanto una crítica concreta sobre problemas precisos cuanto una visión general de la vida de su país que aparece, como común denominador, en el eje central de todas sus películas. Así, se trate de una comedia romántica, de una comedia de acción, de una reconstrucción histórica o de un palpante problema de actualidad, Billy Wilder se las ingeniará para, además de solucionar ingeniosamente el enredo de turno, plantear su opinión de que nada es lo que parece y de que la realidad, la auténtica realidad, está siempre camuflada por la apariencia. Desde el más simple esquema de película policíaca (donde esa realidad es, obligatoriamente, diferente a la aparente) hasta la más enloquecida y frívola comedia de enredo —caso de «Con faldas y a lo loco», esta «tesis» de Wilder permanece como constante.

Y así nos encontramos en este caso con un disparatado argumento en el que dos músicos, que necesitan huir de las balas de unos «gangsters», se camuflan como mujeres en una orquesta femenina. Los inevitables malentendidos, los chistes de doble sentido, el reprimido erotismo latente en todas las situaciones forman el engranaje de la obra. Pero, aún no contento con este planteamiento, Wilder rompe la falsedad de la situación planteada, forzando a sus personajes