

ción en el juicio, moderación en la explicación, moderación en las conclusiones, que le llevó incansablemente a la esperanza en la convicción y entendimiento entre los hombres y los pueblos».

Un hombre abierto con una metodología antitodológica, temeroso de no haber comprendido suficientemente al hombre histórico de ayer que hoy se debate en dudas.

Su muerte, a los cincuenta y siete años de edad, resulta tan sorprendente como la de su maestro, Vicéns Vives (1910-1960). Ambos habían nacido en la provincia de Gerona. Aportaciones a la cultura española tristemente perdidas en su etapa de madurez.

El profesor Reglá fue catedrático en la Universidad valenciana durante trece años (1958-1971). Actualmente era decano en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona. ■ J. MILLAS.

## La actividad del lector

La lectura de *Las ratas* (1943) y *Sombras suele vestir* (1941) (\*) plantea, ante todo, un problema de historia literaria. Bajo la apariencia de un estilo llano y una composición espontánea, la prosa narrativa de José Bianco propone preocupaciones que se anticipan en muchos años a los logros y características que distinguen a la literatura latinoamericana actual. Muchas de las notas distintivas de que hoy es tan consciente la literatura de Hispanoamérica están desarrolladas en estas dos *nouvelles* con una deliberada precisión. Para Bianco, el verdadero centro de gravedad de la narración no reside en la peripecia, sino que son los modos con que

esa peripecia se desarrolla la verdadera realidad de lo narrado. Este audaz desplazamiento hace que el lector, conscientemente o no, cobre con su intento de penetrar el texto una actividad cómplice y necesaria.

El lector activo y deliberadamente desencaminado, la pluralidad de niveles de lectura, la intencionada ambigüedad del lenguaje son los verdaderos «argumentos» de las ficciones de Bianco. En *Las ratas*, Bianco confunde intencionalmente al lector para luego encararlo con una revelación al final del libro: el suicidio de Julio Heredia no es tal, sino un asesinato de su hermano Delfín. La primera persona de la narración demora, retiene un final esclarecedor que proveerá el dato revelador, y es así cómo el protagonista, engañándose a sí mismo, engaña al lector. Esta primera persona, al informar acerca de dos tipos de hechos: los relativos a los otros personajes y sus conflictos, y los relacionados con el propio narrador, fuerza al lector a cotejar, a superponer los dos tipos de hechos para llegar a una conclusión.

*Sombras suele vestir* lleva al lector por otro camino. Fingiendo el consuetudinario acatamiento a la tercera persona narrativa, a la cual se concede siempre el máximo de autoridad y verosimilitud, el lector da crédito a la falsa hipótesis que junto con hechos verdaderos le presenta el texto: sólo al final del relato se conoce la verdad. Es entonces cuando el lector se siente obligado a volver con activo y vigilante recelo a las páginas leídas para reorganizar los hechos.

De esta manera, la narrativa de Bianco se anticipa a los procedimientos que la llamada «nueva novela latinoamericana» presenta como sus caracteres más propios; sin embargo, entre la publicación de estas *nouvelles* y el auge de la actual novela,

han pasado dos décadas. Por ello, las ficciones narrativas de Bianco proponen problemas que van más allá del texto mismo, muy especialmente un problema de historia literaria. *Las ratas* y *Sombras suele vestir* obligan a replantear la producción novelística de las últimas dos décadas de la historia literaria de Hispanoamérica, no sólo cronológicamente, sino como composición e intenciones. De este examen surge la obra de Bianco, con el mérito de iniciar toda una corriente experimental que se caracteriza por no entregar en manos del lector un trabajo ya hecho, una copia más o menos fiel de la realidad, sino la tarea de desentrañar las múltiples significaciones del mensaje narrativo. Es así como este novelista argentino concibió sus ficciones: como un cuestionario de la propia realidad literaria. En un momento en que estos problemas no se acotaban a exponerlos desde la narración misma, Bianco prefiguró en su obra mucho del cambio que ostenta la actual narrativa latinoamericana. ■ ROBERTO YAHNI.



## Todos los paraísos acaban por perderse

Si fuéramos pitagóricos, diríamos que en el número «dos» se encuentra toda la base y fundamento de «Avanti!», la última película de Billy Wilder, que en la propia entidad y significación de dicha cifra hallamos ya incluida la espléndida riqueza del

film. Porque los dos personajes que la sustentan se configuran como algo mucho más allá de una mera representación individual, para devenir ejemplos de otros tantos modos de vida, de distintas maneras de entender y practicar la existencia. La dualidad de la película (para la que me resisto a utilizar el mixtificador título español, «¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?») nace, pues, de un contraste mantenido a lo largo de casi dos horas y media, que sólo en un último término desaparece al quedar vencida una de las posturas y ser asimilada por su contraria. El punto de arranque es el de tantas comedias, basado en el choque continuo de dos psicologías diferentes que contemplan unos hechos desde su mutua oposición. Pero Wilder, con una maestría que desde «El apartamento» no le conocíamos —sin que ello quite méritos a «La vida privada de Sherlock Holmes», su anterior film—, trasciende en seguida esta estructura tópica para ofrecernos una obra en que la vitalidad, la sátira, la ternura y la tristeza juegan a partes iguales dentro de un cóctel muy personal.

Más que curioso es importante estudiar (1) cómo los cineastas norteamericanos de mayor veteranía y clase se vuelcan en sus últimas obras en favor de una vitalidad que a ellos ya se les escapa biológicamente. «Paseo por el amor y la muerte» y «El juez de la horca», de Huston; «Viajes con mi tía», de Cukor, y ahora este «Avanti!», de Wilder, nos dan testimonio fehaciente. «Desde la muerte, apostar por la vida», titulaba yo mi crítica del film de Cukor, lo mismo que podría hacerlo en este caso. Empleando patrones nacionales de comportamiento, asumidas y presentadas como tales dentro de

(1) Así lo ha hecho Jean-Loup Bourget en «Positif», número 149.

las convenciones de la comedia, volviendo a ese «mito de Europa» tan querido por los artistas americanos de su generación, el autor de «Bésame, tonto» se declara abiertamente partidario de un mundo natural, no regido por el tiempo, el dinero ni cerrado en compartimientos estancos, donde las relaciones humanas sean sinceras y se mantenga aún el gusto por vivir, por el placer; en resumen, por una libertad no reglamentada siquiera como tal, sino sentida y gozada de la misma forma que el respirar o el moverse.

En ese universo casi de forlido de teatro y de «paraíso perdido» que representa la isla italiana de Ischia, Wilder sitúa a sus dos protagonistas: un «americano» nada imposible —el ejecutivo Wendell Armbruster, Jr. (Jack Lemmon)— y una «inglesa» —Pamela Piggott (Juliet Mills)— que oculta difícilmente bajo el trauma de su gordura todo un alud de sentimientos, de capacidad de amor e ilusión. El encuentro de ambos, motivado por la muerte de sus padres, amantes clandestinos durante un mes de vacaciones desde diez años atrás, sirve a Wilder para denotar todo lo mucho que odia del «American way of life» (2), mover el combate en sucesivos «rounds», de los que siempre saca vencedora a su heroína y dar un nuevo ejemplo de cómo los años —él tiene sesenta y siete— no conducen necesariamente a la vejez, sino, en los mejores casos, a la madurez, al dominio de qué, cómo y cuándo se quiere decir algo al es-

(2) «En un contexto felizmente aislado de las características de la sociedad económica estadounidense, Wilder ofrece su más directo análisis de la psicología americana» (Tony Rayns, en «Sight and Sound», número 3 de su volumen 42). De ahí, quizá, el odio mostrado hacia la película por la crítica de su país, siempre fiel al «establishment», que ha llevado a Wilder a pensar en la retirada.

pectador. Con un lenguaje de total clasicismo, manteniéndose fiel a su estructura férrea de guión —trabajado el de «Avanti!» durante dos años con su habitual colaborador I. A. L. Diamond— y a sacar el máximo provecho del diálogo y de la dirección de actores, Wilder (3) deja escapar aquí un sentido lírico y una ternura que en otras ocasiones quedaban ocultos por su agresividad. Y ello sin renunciar a ésta, pues pocos personajes habrán sido presentados en el cine con tanta animadversión por parte de su creador como este Armbruster, Jr., o con tanta carga satírica como el funcionario del Departamento de Estado, J. J. Blodgett.

La tristeza final proviene del sentido de la realidad que también muestra Wilder. Para estos dos seres (tan estupidamente interpretados, con Juliet Mills como verdadera revelación de la película) sólo es viable la conciliación, el compromiso, repetir la historia de sus padres. Algo han logrado, pero Wilder —de la mano de su maestro, Lubitsch— no deja de lamentar su falta de completa valentía. ■ FERNANDO LARA.



## «Free jazz»: ¿El poder en las llaves de un saxofón?

La bibliografía del «free jazz» es tan escuálida, que la aparición

(3) Cuya irregular obra contiene asimismo errores tan gruesos como ese «Un, dos, tres...» que acabamos de ver en TVE.

(\*) José Bianco: «Las ratas» y «Sombras suele vestir». Buenos Aires, Siglo XXI, Argentina, 1973.

# ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

de un nuevo libro (\*) ya es noticia, y más aún en nuestro país, donde —con la excepción de "Jazz" de hoy, de ahora—, la breve pero informativa introducción de Miguel Sáez— los primeros trabajos sobre el tema continúan inéditos. Hay que recordar que las obras de Frank Kofsky («Black Nationalism and the Revolution in Music») y LeRoi Jones («Black Music») ofrecían una perspectiva limitada, por tratarse de simples colecciones de entrevistas, ensayos, notas para discos, etcétera. «Free Jazz/Black Power» presenta la novedad de ser el primer estudio global de la historia, evolución y situación actual del nuevo «jazz», partiendo de la teoría desarrollada por Jones hace diez años en «Blues People»: la evolución de la música negra no puede entenderse desde el punto de vista exclusivamente estético, utilizado por la mayoría de sus críticos e historiadores, sino que se hace necesario considerarla como una faceta de la historia de la minoría negra en USA y su inacabada lucha contra la discriminación y explotación de todo género. Jones ha estado muy ocupado en los últimos años en la primera línea de esta lucha, y son dos críticos franceses —Jean-Louis Comolli y Philippe Carles— quienes llevan a cabo la «lectura política» del nuevo «jazz».

Para los autores, el «free jazz» es un arma importantísima en el desarrollo de una conciencia revolucionaria entre las masas negras. «Free Jazz/Black Power» contiene una documentada historia de los movimientos revolucionarios negros que va paralela a una revisada historia del «jazz», con particular énfasis en las mixtificaciones de la crítica blanca y su acción represiva sobre los músicos negros que se rebelaban contra el academicismo del «establish-

ment» del «jazz» y la estructura económica del «showbiz». Hasta que llegamos al «free jazz», donde los músicos pasan de celebrar su afroamericanismo a plantearse la necesidad de una nueva síntesis político-musical. La tercera parte del libro está dedicada a un análisis del «free», que se complementa con una discografía y un utilísimo (aunque desvelado por su enfoque parisino) diccionario de músicos «free».

«Free Jazz/Black Power» sufre en ciertos aspectos por el dogmatismo de sus autores. Su insistencia en caracterizar cada músico «free» como un activista revolucionario da por resultado una visión unidimensional de la nueva música y sus personalidades, ya que ignoran todo lo que no sea político en sus obras y manifestaciones. ¿Cómo es posible minimizar las motivaciones primariamente religiosas de John Coltrane, Alice Coltrane, Pharoah Sanders, Sun Ra y otras figuras importantes? Y sobre la relevancia del «free jazz» para la comunidad negra, creo que hay que hacer frente a algunas realidades. El elemento esencial de la música popular negra es la danza, y el «free» se ha convertido en una expresión artística de carácter europeo que aspira a las salas de concierto (aunque los imperativos económicos le hayan condenado a no salir de los clubs). En este proceso, el nuevo «jazz» ha alienado a su público natural y se encuentra —oh, paradoja!— sostenido por aficionados blancos. Carles y Comolli —lo mismo que Jones— no se preocupan del R & B y sus derivados (música de consumo, basura comercial, etcétera, etcétera). Me temo que los prejuicios de su formación intelectual les impiden ver que la música de Sly & The Family Stone es tan revolucionaria —formal e ideológicamente— como la de Archie Shepp, y que es allí, en los discos de Sly, donde se puede en-

contrar el reflejo de los deseos, frustraciones y actitudes del joven negro que habita en las grandes urbes norteamericanas.

Dejando a un lado esos ejemplos de miopía y lo esquemático de algunos de sus argumentos, «Free Jazz/Black Power» es un libro importante y valioso. No esperes encontrar allí la historia del «jazz» desmitificada y puesta al día que necesitan los años setenta (para lo cual habrá que esperar tal vez a la nueva edición de «Das Jazzbuch», que prepara Joachim Berendt), pero sí una competente presentación del estado actual de una revolución musical que comenzó hace quince años a la sombra de otra revolución de mayor envergadura.

«Free Jazz/Black Power» está traducido por Joan Giner, un crítico de «jazz» cuya reticencia hacia el «free» es bien conocida. Giner se ocupa de señalar las ediciones castellanas de los libros mencionados en las notas, pero deja «al interés del lector» la búsqueda de las posibles versiones españolas de los discos recomendados al final de la obra. Si la función de esa discografía es orientar al aficionado, la omisión de esos datos es incomprensible, teniendo en cuenta la incompetencia y desinterés de la mayor parte de la gente que está detrás de los mostradores de las tiendas de discos españolas. ■ DIEGO A. MANRIQUE.

## ARTE

Desde hace algunos años vive entre nosotros, aquí, en España, Raúl Valdivieso, un escultor chileno cuya imagen personal me parecía a mí que sintetizaba la imagen que yo me

había hecho de los personajes de su país antes de conocerlo. Después de conocer a su país, la imagen personal de Raúl reafirmó en mí el carácter representativo que yo le atribuía de manera inconsciente. Joven, levemente irónico, con una sonrisa a flor de labio que difícilmente podía llegar a estallar en carcajada, sin ninguna grandilocuencia y con un tono como de a media voz, como si quisiera materializar de alguna manera la tolerancia que él le concedía siempre al interlocutor. Así era el Chile que yo conocí un año antes de su dramática convulsión... Ahora no sé lo que será de él. Así sigue siendo aún hoy Raúl Valdivieso. ¿Y cómo era Valdivieso en tanto que escultor?

## Esculturas de Raúl Valdivieso. Galería Vandrés. Madrid

Valdivieso es como escultor lo mismo que es como persona: un chileno. Su tolerancia, su civilidad, no opacan en él un fondo, como subterráneo, de americanidad insobornable. Toda la preceptiva del arte contemporáneo pasa por él, pero todo eso se funde en él en un crisol hecho como de los tres reinos de la Naturaleza desencadenados: el reino vegetal, el reino animal, el reino mineral...

Hace ya bastantes años acuñé yo para mi uso personal una fórmula que trataba de explicar sintéticamente la característica fundamental del arte que se producía ahora en los países americanos, en comparación con el que se producía modernamente aquí en Europa. Decía yo, refiriéndome al europeo de hoy, que era un arte que todo él se volcaba en una investigación sobre la naturaleza esencial de la forma. Y decía yo del americano —y en eso



«Semilla».

me parecía a mí que estaba el quid de ese Eros fundamental que lo dominaba— que, por el contrario, era como una inmersión en los dominios de la forma esencial de la Naturaleza.

Pues bien, a mí me parece que a Raúl Valdivieso, ese americano que muchos imaginarían por su exterioridad algo así como si hubiese sido modificado por la civilidad y por el «esprit de finesse» de la Europa por la que circula estos años, que a ese chileno, digo, le asciende, como procedente de sus raíces subterráneas, hasta sus manos de escultor, la impronta de sus orígenes selváticos o ancestrales. A mí me parece que su obra podría ser un ejemplo bastante ilustrativo de aquella característica que le atribuía yo, genéricamente, a la expresión americana. Lo cual no quiere decir que esas características, cuya fórmula acabo de estampar, tenga que ser exclusiva de artistas puramente americanos. Aquí mismo, en Europa, pueden encontrarse

ejemplos también ilustrativos de eso que llamo «Eros que asciende de los orígenes» en hombres como Graham Sutherland y en los mismísimos Miró y Picasso. Lo que ocurre es que, en mucha parte, el aporte de éstos —sobre todo de Picasso y Miró— al gran arte contemporáneo ha sido también un como sondeo en el subterráneo de su propia naturaleza original.

A la escultura de Raúl Valdivieso le pasa eso. En toda ella se advierte como una exudación antiabstracta, antiformal, procedente de su origen vital. Y ocurre entonces que toda su conformación está como pre-determinada por leyes conformativas de la vida. Sus curvaciones no son geométricas, sino arbóreas, y en todas sus formas se adivina algo parecido a una tendencia direccional que buscase como complementario a alguno de los cinco sentidos corporales.

Esto es lo que muchos, maliciosamente, quieren ver en él, como si se tratase de una tendenciosidad erotóma-

(\*) Ph. Carles y J.-L. Comolli: «Free Jazz/Black Power». Anagrama. Serie Informal. 380 páginas.