

porque, en su mezquinidad, no han sido capaces de crear, de llegar a un entendimiento colectivo en la libertad.

Sus historias personales tienen ese valor colectivo porque son reflejo crítico de un estado social que, desde *El Jarama*, había quedado un poco en la sombra (en cierto modo, estos personajes de Isaac Montero son la consecuencia de los jóvenes de Ferlosio), y que ahora, con la suficiente perspectiva histórica, son objeto de análisis y pueden erigirse en protagonistas de una peripecia novelesca como es esta de *Documentos secretos*.

Pero todo esto no pasaría de tener una importancia relativa si se quedara aquí, si al propio tiempo que propone este análisis, esta disección casi, Isaac Montero no se planteara, como lo hace, la cuestión del lenguaje a utilizar. Su reiterada alusión a las concreciones históricas, las fechas, las circunstancias aparentemente nimias, los datos sociológicos teóricos, así como la adopción de una perspectiva peculiar (entre lo escueta y aséptica-

mente testimonial y la narración simple de la peripecia), operan como instrumentos muy válidos en esta novela. Las dos historias aquí reunidas suponen dos investigaciones a partir de sendos objetos (*árboles y ropa de vestir*), de la observación precisa del dato constatable, de una posición objetivo-notarial que nos desvela el documento, al tiempo que la narración de la historia se hace apoyándose en una familiaridad coloquial del narrador con el lector que elimina toda posible dispersión, todo posible alejamiento del interés. El narrador es un narrador omnisciente, pero no en el sentido tradicional del término, sino porque conoce la totalidad histórica sobre la que incide, y la influencia de ésta sobre sus personajes, no porque los controle hasta la

anulación. Estos seres llevan a cabo su peripecia por sí mismos y por su condición de españoles de los años del desarrollo.

Isaac Montero ha llegado así —he de pensar que conscientemente— a la culminación de un realismo que, a pesar de su tan traída y llevada superación, no consumió por entonces (los años cincuenta) todas sus posibilidades latentes. Y la doble posición que adopta, de narrador y de ensayista, permite a nuestro escritor una distanciamiento crítica y una pluralidad de niveles expresivos: el testimonial-documental, para acceder a la historia y ordenarla adecuadamente con intención, la narración fluida y hasta lineal de las historias concretas y la ironía, que se produce a partir del enfrentamiento de la ficción con el ámbito donde se genera y desarrolla, pues a esta prueba se mete Isaac Montero su relato.

Para terminar, advertir cómo la abundancia verbal de la primera historia, cuyos personajes andan los caminos de una constante justificación a través de la palabra, se muestra muy coherente con esa especie de complejo de culpabilidad que los posee, con ese afán por incluirse en un medio en el que se sienten desplazados, pero en el que saben van a medrar; advertir cómo la directa visión de la aventura de Miguel Delgado, vista siempre desde su reflexión sobre los demás, es causa de la rebeldía a medias consumada, infantilmente materializada, que su ascenso económico y social ha ido adormeciendo hasta hacer inútil; por eso romperá violentamente con su juego de señales y mescas en el árbol frontero a su casa.

Isaac Montero ha conseguido asomarse con rara clarividencia a la peripecia del hombre español de los sesenta (incluso en esa especie de reiteración monótona de determinados temas y

ambiciones), y —lo que es más importante— sin dejarse llevar por falsos espejismos, ha experimentado sobre un lenguaje narrativo realista del que se había firmado muy alegremente su certificado de defunción. ■ JORGE RODRIGUEZ PADRON.

### La última novela de Sender

Si ya en sus últimas obras Ramón J. Sender rompía con facilidad el esquema argumental que las motivaba para fluctuar por el campo de la imaginación y la aparente dispersión temática (camino que le permitían una aproximación más firme a su mundo de ideas), en la novela que acaba de dar a conocer, *La mesa de las tres moiras*, esa dispersión es, por así decirlo, el propio esquema argumental. Dispersión que tiene algo de escritura automática, pero que se mantiene dentro de lo que a Sender le preocupa y quiere expresar, y que en este caso se justifica como largo monólogo de un esquizofrénico que cuenta su vida a un paciente y atento ciudadano: el lector.

El monólogo, que tiene como decorado el rincón de un parque, en una de cuyas mesas están sentadas las tres moiras, objeto del título del libro y obsesión del esquizofrénico, es, en el fondo, una revisión de las vivencias del propio Sender, que describe así su escepticismo vital, su desgana por participar en un mundo en el que no encuentra más que síntomas de locura colectiva. La malicia es, según él, intrínseca al hombre; su obsesión por matar no es sino una proyección de la necesidad de matarse a sí mismo («mata a tu prójimo como a ti mismo»), y no existen, por lo tanto, situaciones que puedan tomarse como solución ejemplar, ya que el hombre, en defi-



nitiva, se volcará siempre hacia la destrucción y el odio.

A pesar de todo, Sender describe una utópica sociedad esquimal, en la que los hombres son felices en tanto en cuanto no conecten con la civilización; son hombres que ignoran la existencia del dinero, que no desean poseer más que lo que necesitan para su supervivencia, que no entienden los problemas derivados de la envidia, el poder o los celos.

Porque en *La mesa de las tres moiras*, la versión que se nos ofrece de nuestro mundo y nuestra época no se circunscribe a un análisis riguroso de las circunstancias vividas recientemente, sino que se remite a ellas, deformándolas fantásticamente en la disculpa de ser la narración de ese esquizofrénico, aunque lo sea sólo en la medida en que ha decidido no disimular más su locura. El resto de los hombres, en sus palabras, no hacen de su vida más que una continua lucha por disimularse a sí mismos, por fingirse de una forma que no son. La esquizofrenia del protagonista no pasa de ser una expresión sincera de la auténtica valía del hombre. El arte puede en algún momento liberar esa opresión enfermiza, y dentro del arte, naturalmente, la posibilidad de escribir novelas.

Estamos, pues, ante una obra en la que el autor se retrata espontáneamente. La libertad imaginativa para concebir la historia no es sino

una deformación permisible que el resumen de una vida expone como vivencia definitiva. Quizá sea en esta novela donde Sender, quizá bajo los efectos de algún remoto y escurridizo sentido de culpa, explica con más claridad (dentro de lo que la imaginativa esquizofrenia del protagonista permite) su frustración. Las figuras de Stalin y Hitler contrapuestas como idénticas, como las de dos locos iguales que destruían el mundo casi como placer personal, son, en cierto modo, la síntesis de su escepticismo, a la que acompaña la, a su juicio, inutilidad de la cultura para enfrentarse a la fuerza bruta, germen y constante del espíritu humano.

De alguna forma, quizá sea lamentable que en esta espontánea revisión biográfica Sender no se haya circunscrito más estrechamente a los datos reales de su propia historia. Aunque ponga en boca del esquizofrénico palabras propias (publicadas en algunas de sus entrevistas), *La mesa de las tres moiras* se resiente de una falta de sinceridad mayor, de un compromiso más palpable con la historia que cuenta. En definitiva, esto se disculparía por el escepticismo total que embarga al escritor. Pero puede que su autoconcepción de esquizofrénico (en su doble vertiente de ser marginado y al mismo tiempo lúcido) no sea sino una fantasía más cómoda de lo necesario. ■ DIEGO GALAN.

### Mozart y Debussy

Con la edición de *Mozart y Debussy* (1), Espasa-Calpe presenta su colección «Clásicos de la Música», destinada a ofrecer una serie de monografías dedicadas al examen de la trayectoria humana y artística de los compositores más conocidos. Se trata claramente de una colección de carácter divulgador, y, por ello, su interés principal radica fuera del campo de lo específicamente literario, aun cuando desde el punto de vista de la literatura también puedan hacerse algunas consideraciones acerca de los títulos de la que forman parte.

Está claro también que por ser una colección, existe un propósito de que el conjunto de libros que la integran sea algo más que la suma de todos ellos, a cuyo efecto se les ha provisto de un esquema inicial idéntico —re-paso a la biografía del compositor, intercalando análisis descriptivos de sus obras más importantes según el orden cronológico de aparición de éstas— y de unas características uniformes, las cuales, a su vez, uniformizan el interés e impiden, en principio, que éste se dirija específicamente hacia títulos concretos. Esta circunstancia de que la colección en cuanto tal sea algo cualitativamente diferente al mero agregado de los libros que la componen, es la que motiva que los dos aparecidos hasta ahora puedan ser tratados conjuntamente.

No obstante, aun partiendo de la base de que *Mozart y Debussy* susciten en principio un interés idéntico, lo cierto es que este interés se presenta estratificado, respondiendo cada uno de los estratos a cada uno de los pun-

(1) *Mozart*, de Ives y Ada Rémy, y *Debussy*, de Georges Gourdet; ambos en la colección «Clásicos de la Música», Espasa-Calpe, Madrid, 1974. Edición original en francés: Librairie Hachette, París, 1970. Traducción de Felipe Ximénez de Sandoval.

tos de vista desde los cuales pueden ser analizados. En cada estrato se plantean unas cuantas cuestiones, a las que cada libro responde cada vez más individualmente, para, al cabo de ser sometido a todas ellas, aparecer ya como una obra claramente diferenciada.

Lo primero que hemos de preguntarnos es cómo inciden estos libros en nuestro marco cultural, pues creo que el interés que una obra suscita está en relación muy estrecha con una serie de circunstancias que definen la situación en la que pasa a integrarse. Dada la que se registra actualmente en la literatura musical española, la cual, a pesar de ciertos recientes y encomiables esfuerzos por revitalizarla —de los que son buena prueba las actividades de «Real Musical»—, presenta lagunas considerables, es indudable que «Clásicos de la Música», colección que en su versión original francesa es una más junto a las de Seghers y Seuil, tiene aquí mucha más importancia. En cuanto a los libros individualmente considerados, ya en este plano se empiezan a apreciar diferencias: mientras que el Debussy, de Gourdet, se presenta como una obra de auténtica novedad, el Mozart, de Ives y Ada Rémy, no hace, en general, más que repetir lo que ya sabíamos —con todo, más vale que sobre que no que falte—, por cuanto en España ya existía una abundante bibliografía mozartiana —recordemos, como ejemplo, el estupendo trabajo de Fernando Vela, en Alianza Editorial.

Desde el punto de vista de la utilidad práctica, creo que es innecesario hacer énfasis en la que ambos libros tienen, especialmente por la enorme cantidad de datos que en ellos se pueden encontrar. El amor por el detalle es una constante en el trabajo de los musicólogos, que son capaces de reconstruir tal como se desarrollaron conservaciones de hace siglos, llegando al extremo de

contarnos que Mozart, cuando estaba deprimido, se rascaba la punta de la nariz con la servilleta. Tanta minuciosidad resulta utilísima, sobre todo para los que nos dedicamos al menester del comentario: Es una garantía poder contar con unos libros en los que esté, literalmente, «todo». Y si además son baratos, pues mucho mejor.

Las mayores diferencias entre los dos libros se registran en el plano literario: Ives y Ada Rémy abordan la biografía de Mozart de manera lineal y con unos planteamientos un tanto elementales, imbuidos además de un lirismo totalmente desfasado, al estilo de aquel conmovedor *The Composer in Love*. Debussy resulta literariamente mucho más riguroso: Es una obra en la que se ha cuidado mucho el ritmo narrativo, y que además se orienta a ilustrar una tesis que desborda la pura anécdota: la que concibe al verdadero artista como un ser enfrentado a las reglas vigentes. Por más que en Debussy se hace palpable que «toda biografía es, en cierto modo, una autobiografía», por cuanto Gourdet, ya desde la introducción, compromete en el libro sus propias concepciones acerca de la música y el arte.

Debe hacerse constar que las traducciones son extremadamente correctas —«rara avis»; no así la presentación de los libros, al estilo de aquellos RTV, pero añadiendo en la portada una clave de sol y unas cuantas corcheas y semicorcheas: tanta «pin-up» debe ir destinada, sin duda, a demostraros que, por si no nos habíamos enterado, estos libros tratan de música. ■ JOSE RAMON RUBIO.

NOTA.—En mi artículo «Ausencia y necesidad de la comunicación musical», publicado en el número 639 de esta revista, las «Partitas» de Juan Sebastián Bach, aparecieron calificadas de «Ejercicios para piano», cuando en realidad debería haber dicho «Ejercicios para teclado», título que es el que corresponde exactamente al otorgado por Bach a la obra «Clavierübung». ■ J. R. R.

DISCOS

Otras clases de «blues»

Kevin Coyne tuvo su momento de actualidad en España a finales de octubre, cuando se anunció su visita como parte de una gira promocional de artistas Virgin. Desafortunadamente, el proyecto fue cancelado a última hora, y el público español perdió la oportunidad de experimentar su excelente música. A cambio nos llegó un álbum, el sexto de su oscura carrera.

Coyne grabó tres LPs (el último no llegó a editarse) con Siren, pro-

bablemente el grupo más crudo, simple y sano de los días posteriores del «blues boom». *Case History*, su primer disco en solitario, salió justo antes de que brar Dandelion, la idealista compañía para la cual grababa. Su reaparición fue un impresionante doble, titulado *Marjory Razorblade*, y ahora tenemos aquí *Blame it on the night* (Virgin 88008), un muestrario de todos sus fallos y virtudes.

La voz de Kevin entra en la categoría de las chirriadoras y abrasivas, lo que resulta adecuado para la mayor parte de su repertorio: viñetas descarnadas de la vida en la Inglaterra proletaria. Son canciones sobre temas descuidados por otros músicos que provienen de los medios obreros; resulta difícil imaginarse a Rod Stewart, Ian Hunter o al mismísimo Lennon cantando *The witch*,

la historia de la deterioración de la relación de una pareja que refleja su experiencia de trabajo en hospitales psiquiátricos y sus viajes por España (que también inspiraron *This is Spain*).

Kevin demuestra además que el «rock» es un medio de comunicación abierto a todos los que tengan algo que decir, aunque su bagaje musical sea un simple amor por los primitivos del «blues» y el «rock & roll», aunque su figura y apariencias sean todo lo contrario al estereotipo de las estrellas juveniles. El es tremendamente efectivo en sus actuaciones, cuando da un respiro a su banda y se lanza a improvisar poesías, contar historias o aullar sus canciones más personales acompañado de los desordenados rasgueos de su guitarra y las filigranas de la «slide» de Gordon Smith, otro superviviente de la Blue Horizon.

Cuando se lanza al frente de su quinteto de acompañantes, el poder de su música es impresionante. Y ahí están mis reservas con el disco: después de haberle visto enloquecer a los asistentes al Marquee, *Blame it on the night* es una decepción en varios aspectos. La austeridad del material contrasta con los toques embellecedores del productor, Steve Verroca, cuyos discos con Link Wray harían suponer una mayor comprensión de las posibilidades de un músico como Coyne. Al no usar el potencial total de la banda, Coyne y Verroca están desechando hacer un gran disco de R & B, como lo evidencian su sonido en directo y temas aislados (*Poor swine*, *Cheat me* o el irresistible *Marlene*).

Ya sé que tal sugerencia me coloca en una posición similar a la de los críticos americanos en 1968, que consideraban a Captain Beefheart como un buen cantante de «blues» que se había dejado arrastrar por la ola psicodélica. No, sólo deseo que Kevin Coyne compense su vertiente

más áspera utilizando su grupo para continuar en la línea de bandas más profesionales y ya disueltas, como Chris Farlowe & The Thunderbirds, o Roger Chapman's Streetwalkers. Tal vez su próximo LP... ■

DIEGO A. MANRIQUE.

CANCION

Murieta, o la rebeldía de un pueblo

Pablo Neruda dice en unos versos que sería delicioso asustar a un notario con un lirio cortado. Pero en la mayoría de los casos, como nos dice Manuel Picón, el notario sólo se asusta si el lirio es de hierro. Aunque aún queda la esperanza de que ese lirio cortado, la poesía o la canción, se pueda convertir en el auténtico instrumento de cambio y de esperanza para un continente que durante toda su existencia ha sufrido la opresión por parte de unos o de otros. Este es el propósito de los pueblos latinoamericanos, que cantan, esperan y se unen por medio de la poesía y la música, expresión del alma de sus gentes. También éste puede ser uno de los objetivos que persiguen estas seis personas —Alpataco (trío), Manuel y Olga y el indio Juan— al unirse para cantar un poema de Neruda, un sentir del pueblo latinoamericano. Así nos lo resume el indio Juan, después de una de sus primeras intervenciones en España, donde han actuado en el teatro Beatriz, de Madrid, y en diversos Colegios Mayores:

—Perseguidos mostrar a través de la música una serie de hechos que ocurren o han ocurrido en Latinoamérica. Demostrar las posibili-

