

minado, convierte la "realidad" así representada a un entramado ilusorio, donde lo que se ve no es, ni mucho menos, lo que es.

Podría también calificarse "El desencanto" —libro como un manual de prestidigitación, ya que desvela en parte el truco de magia recreativa que ha sido "El desencanto"— película: una historia de pura ficción, realizada a partir de materiales vivos, un habilísimo montaje que, yuxtaponiendo elementos auténticos —si es que se pueden calificar de auténticos el discurso de determinados personajes que tratan de interpretarse a sí mismos, o la noción que tienen de sí mismos—, nos cuenta una historia que no es —aunque también, parcialmente— la de la familia Panero, sino la de "la familia-burguesa-española-endeceadencia". Así ha sido comprendida la película, y así ha sido aplaudida y comentada por la mayor parte de la crítica y del público.

La familia Panero, que en la película se nos muestra como ejemplar típico de una institución y de una clase en proceso de muerte lenta, queda mucho más clara, en toda su monstruosa singularidad, en el libro. Porque la familia Panero no es, ni mucho menos, típica: es un organismo monstruoso, compuesto de individuos igualmente monstruosos. Y conste que no doy a este calificativo sentido peyorativo alguno, sino todo lo contrario: entiendo como monstruo al ser que ha transgredido las supuestas leyes que nos dicen "de la Naturaleza", y que hemos aprendido a reconocer como fantasmas codificados del Orden Establecido. Monstruos son los Panero por muchas razones, pero, en primer lugar, porque basan su existencia como familia —y algunos de ellos, incluso su existencia individual— a partir de y a través de la muerte del padre. Padre cuya imagen perdura, y es nexa tanto de la película como del libro, pero sólo como cosa ya muerta, como imagen o máscara cerrada en su muerte: son significativas, en este sentido, las imágenes de la estatua erigida a Panero en Astorga: la Estatua, máscara del poeta, aparece siempre envuelta en una tela, recubierta de otra máscara. Su palabra, la palabra del padre, sólo se dice como poema recogido en un libro, como cosa perfecta y acabada. Sólo Felicidad Blanc, su viuda, pone alguna emoción cuando habla de él; emoción que incluso podríamos poner en tela de juicio, ya que sabemos que Felicidad era la única que preparaba sus rodajes, que establecía en algu-

nos casos guiones de lo que iba a decir, a interpretar.

La familia Panero se nos aparece, pues, como organismo acéfalo, como extraño ser colectivo que hubiera de decapitarse para sobrevivir. No hay, tampoco, tentativa lograda de que alguno de los hijos asuma la imagen paterna; sólo se producen caricaturas —literaturizaciones— de ella: sólo se perpetúan del padre las manías —el amor del alcohol y el aberrante cultivo de la poesía— y esto solamente en los dos hijos mayores, Juan Luis y Leopoldo María; el pequeño, Michi, adopta otro papel, el de testigo; víctima de su extraña familia, trata de adoptar frío papel de testigo, y es un poco maestro de ceremonias de esta ceremonia cruel que es "El desencanto". Así lo vemos definido en su epílogo al libro.

Habría que hablar ahora —me es indispensable— de Leopoldo María Panero, el hijo mediano de Leopoldo; en esta ficción de "El desencanto" se nos muestra como el personaje más lúcido de todos, la "Boca de Sombra", romántica que revela lo que nadie dice, el subtexto tácito del acontecer. Su texto en el libro, oscuro y misterioso, parece a primera vista no tener nada que ver con el resto del libro, ni con la película a la que éste se remite: sin embargo, una segunda lectura meditada lo hace aparecer como profundamente aclaratorio. Desvela las claves de la situación atípica y esquizofrenogénica que atraviesa esta rara familia: situado desde la muerte, preconizador del "suicidio como solución" o como mensaje, da una dimensión de verdad a lo que, hasta él no había sido más

que narración de una historia, o "estampa de la vida burguesa".

El ilusionismo mágico de "El desencanto" queda desvelado en el sofisma que le da pie: la típica familia burguesa que se muestra tal cual es ante el público, y que sin pudor alguno expone el proceso de su decadencia. Si esto hacen, no son representantes típicos de una burguesía que basa toda su escala de valores morales en lo privado, en lo secreto, en el disimulo. Y, si disimulan, el documento queda invalidado como tal y se convierte en simple obra de ficción, por otra parte, muy interesante. ■ EDUARDO HARO IBARS.

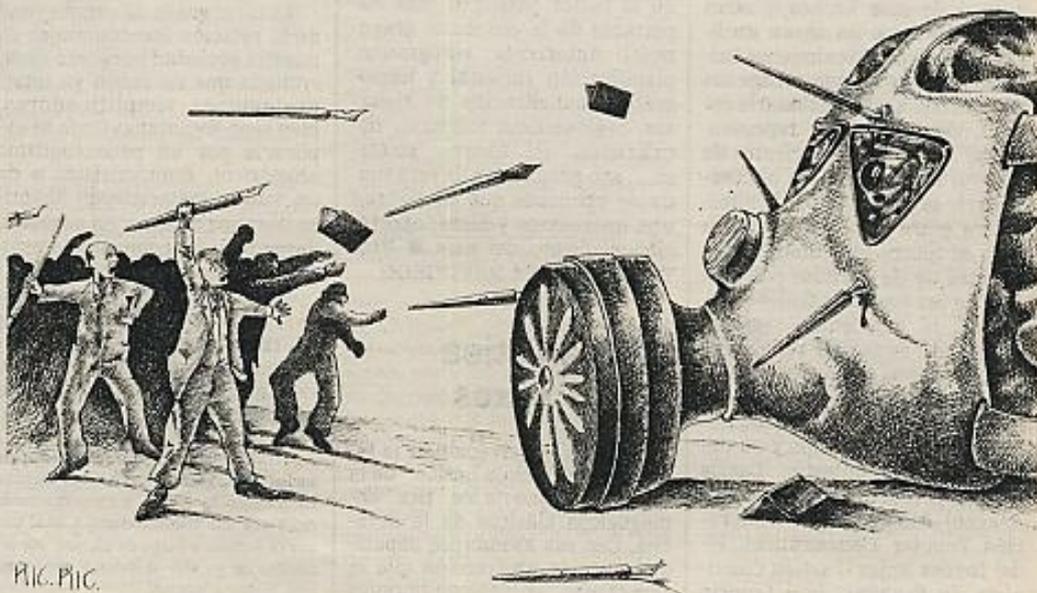
JAZZ

La vuelta de Sonny Rollins

Theodore Walter Rollins actuó en 1966 en el Primer Festival de Jazz de Barcelona, y protagonizó un escándalo mayúsculo. Todavía hay discusiones al respecto: existen los que opinan que salió completamente bebido, y los que creen que el público no estaba preparado para escuchar lo que tocó. Otros muchos recuerdan el incidente, pero han olvidado quién actuó esa noche. La segunda actuación de

Sonny Rollins en el Festival diez años después va a ser muy difícil que la olviden. Desde que al comienzo del concierto clavó los pies en el escenario del Palau y, dando rienda suelta a la inspiración, se lanzó a improvisar vertiginosamente, Rollins no paró de exhibir las facultades que le han hecho famoso y obsequió al público con todos los números de su repertorio. No faltaron, pues, las baladas, ni la arquetípica coda sin acompañamiento y plagada de referencias y chistes privados, ni el proverbial calypso, más un reggae de perezosísimo ritmo, con el que acaso nos quiso demostrar que su preocupación por la música caribeña no es cosa de otros tiempos. Su actuación, por tanto, ha de calificarse esta vez de inspirada y completa. Con algo más que reseñar: que sirvió para destruir el mito que le presenta como un artista egocéntrico y absorbente que no deja lugar a sus acompañantes para lucirse.

En esta ocasión al menos, los músicos de su grupo tuvieron abundante espacio para expresarse, y lo hicieron, con resultados desiguales, como es lógico. El pianista Michael Wolff, único blanco del conjunto, hizo algún bonito solo en los temas lentos. El que más destacó, sin duda, fue Aurell Ray —el guitarrista fantasma del "Keep Your Soul Together", de Freddie Hubbard—, aunque tal vez canse ya un poco escuchar solos sobre estructuras armónicas fijas a un guitarrista que no sea del calibre de Joe Pass, Barney Kessel y pocos más. Los dos restantes músicos, el baterista Eddie Moore y el bajo Donald Pate, se mostraron animados y eficaces. Todos



RIC PIC.