

rabilistas, hoy arrinconados en el baúl de las buenas intenciones del realismo.

Formalmente, *La vida ante sí* se inscribe en la corriente, hoy en abuso, del neoconvencionalismo, tendencia que integra algunos de los menos indigestos hallazgos experimentales en los cauces del relato tradicional. Escrita en un estilo lleno de dobles sentidos y de piruetas verbales cargadas de intención —resultado de los balbuceos lingüísticos del protagonista narrador—, la versión castellana apenas alcanza a suplantarse estas sugerencias con insípidos juegos de palabras. En última instancia, *La vida ante sí* da el tono del estado actual de un premio literario que tampoco ha sabido sobrelevar el reto de su historia. ■ ERNESTO ESCAPA.

## Sobre Aragón

El pasado verano actuó en las fiestas de La Puebla de Híjar (Teruel) el grupo La Bullonera. Lo hizo en las escaleras que están junto a la entrada principal de la iglesia parroquial, después de que se hubiesen escuchado con abundancia y orden los gritos de "La Puebla unida, jamás será vencida", y antes, "Alcalde, escucha, La Puebla está en la lucha", a raíz de unos pequeños incidentes. Seguramente el hecho habría sido impensable sólo un año o dos antes, como lo era el hecho de los carteles que en las paredes del vecino Híjar protestaban contra la instalación de centrales nucleares en Escatrón y Sástago.

Razones profundas sobre el porqué de esos hechos y otros semejantes nos da ahora un libro editado por Movimiento Cultural de Aragón, que recoge las respuestas, a un cuestionario común, de calificados representantes de diversas corrientes de opinión aragonesas. En el cuestionario se pregunta por la alternativa entre reforma o ruptura para el futuro inmediato, sobre el papel de los partidos políticos y el de las nacionalidades y regiones, la conciencia regional aragonesa, su posible reflejo institucional, sus proyectos estatutarios, el abanico político aragonés, la economía y el desequilibrio regional, el campo y su desertización... Contestan Carlos Forcadell (Partido Socialista de Aragón), Alfonso Horno (Federación Popular Democrática), Fidel Ibáñez Rojas (Partido Comunista de España), José Ignacio

Lacasta (Movimiento Comunista), Julián Muro (de asociaciones familiares), Ildelfonso Sánchez (Partido Carlista de Aragón), Pedro Pibernat (Partido del Trabajo de España), José Félix Sáenz (Partido Socialista Obrero Español).

Son muchos los temas y problemas que aquí se sacan a debate, pero acaso los relacionados con la autonomía y el empobrecimiento de Aragón sean los más frecuentes. Particularmente se fija la atención en la degradación de la agricultura, punto clave de la maltrecha economía aragonesa (según las "Tablas input-output y cuentas regionales de la economía aragone-



sa", elaboradas por la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, la agricultura sigue siendo el factor potencial más importante de la economía aragonesa). Autonomía, autogestión, planificación racional y democrática, canalización de recursos, regionalismo solidario, fiscalización del ahorro, etcétera... son propuestas de esta rueda de opiniones que configuran una interesante y plural aportación al futuro del país. ■ VICTOR MARQUEZ REVIRIEGO.

## La dialéctica de los sexos

Apelar a la salvación de la familia como "célula básica" de la sociedad es uno de los "tics" demagógicos clásicos de la derecha. Con esa asombrosa capacidad para la abstracción que le caracteriza, el ideólogo burgués

eleva a la categoría de arquetipo lo que no es sino manifestación histórica y como tal vinculada a un tipo determinado de sociedad. La moderna familia nuclear se convierte así en la familia por antonomasia, y cualquier crítica que se le dirija es interpretada inmediatamente como un intento de minar los fundamentos mismos del Estado.

Sin embargo, desde los célebres trabajos de Morgan y sobre todo de Engels a finales del siglo pasado se conoce con bastante certeza la evolución experimentada a lo largo del tiempo —un tiempo medible en milenios— por esa institución. Se sabe, por ejemplo, de la gradual contracción del círculo familiar desde un marco que originariamente abarcaba a toda la tribu hasta la moderna célula burguesa, compuesta casi exclusivamente por el padre, la madre y los hijos menores.

Desde la familia concebida como organismo político con un jefe de grupo que encarnaba toda la soberanía y gozaba de derechos absolutos sobre el resto de los miembros —ya fueran mujeres, hijos o esclavos— hasta el actual modelo monogámico sustentado en un contrato civil revocable bajo ciertas condiciones, el camino recorrido ha sido largo. Tan largo como la evolución, señalada igualmente por Engels, del propio eros, que a partir de un desexo sexual de naturaleza instintiva ha ido ganando, a lo largo de los siglos, en densidad espiritual de forma paralela al desarrollo de la subjetividad y la individuación en el ser humano hasta desembocar en el eros contemporáneo, problemático y cargado de angustia, como corresponde a una sociedad atomizada e individualista.

Es tal el grado de complejidad de la relación hombre-mujer en nuestra sociedad burguesa desarrollada que no caben ya interpretaciones simplificadoras, bien sean freudianas (todo se explicaría por un pansexualismo ahistórico), economicistas o de un vulgar materialismo histórico (incapaz de tener en cuenta el desarrollo del componente espiritual de esa relación).

Como señala Umberto Cerroni (1), en el cuadro diacrónico de las relaciones entre el hombre y la mujer coexisten, perfectamente articuladas, tres dialécticas: la de los sexos, que se esta-

(1) La relación hombre-mujer en la sociedad burguesa, de Umberto Cerroni. La traducción es tan vergonzosamente mala que uno recomendaría a Aka una nueva versión a cargo de alguien que conociese no ya sólo el italiano, sino también nuestra lengua.

blece al nivel de los instintos biológicos; la de las instituciones, que se refiere a los sucesivos modelos históricos de convivencia doméstica, y, por último, la de los afectos, relativa a los distintos modos de relación espiritual entre dos seres.

Sólo si distinguimos lógicamente entre esos tres niveles y consideramos su determinación histórico-cultural y su estrecha interrelación, evitaremos reduccionismos estériles y podremos comprender, valga como ejemplo, el porqué de la agudización del conflicto entre una institución rigidamente coactiva y centrada en la defensa y transmisión de los intereses patrimoniales como es el matrimonio monogámico y la fluidez característica del mundo moderno de los afectos. O entre unas relaciones sexuales sofisticadas y mercantilizadas, por una parte, y, por otra, una exacerbación enfermiza del lado espiritual de la relación hombre-mujer con total desprecio de lo sensible.

Habrà que superar las actuales relaciones socio-productivas, la división en clases de la sociedad y la privatización de la existencia práctica del individuo, e intentar una reestructuración de la sociedad sobre nuevas bases comunitarias —imposibles bajo el capitalismo—, viene a decirnos Cerroni como conclusión de su análisis, si es que pretendemos desdramatizar las relaciones entre el hombre y la mujer, hoy sujetas a hipocresías y toda suerte de desequilibrios.

La emancipación social que propone Cerroni traería como secuela inmediata una expansión ilimitada del mundo, hoy reprimido, de los afectos y contribuiría poderosamente a suprimir de una vez la distancia entre la hipotética igualdad formal de la mujer y su subordinación práctica al hombre en la actual sociedad burguesa. Esa, y no otra, sería la auténtica liberación, porque alcanzaría por igual a los dos sexos. ■ JOAQUIN RABAGO.

## "El desencanto" y el ilusionismo

"El desencanto", el libro (1) tiene cualidades de objeto inquietante y mágico: documento sobre una película basada a su vez en "documentos" —las palabras directas, los testimonios de la familia Panero—, presenta un carácter casi hiperrrealista que, por una paradoja aplicable también al estilo pictórico así deno-

(1) "El desencanto". Elias Querejeta Ediciones. Madrid 1976.

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-en-decadencia". 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.

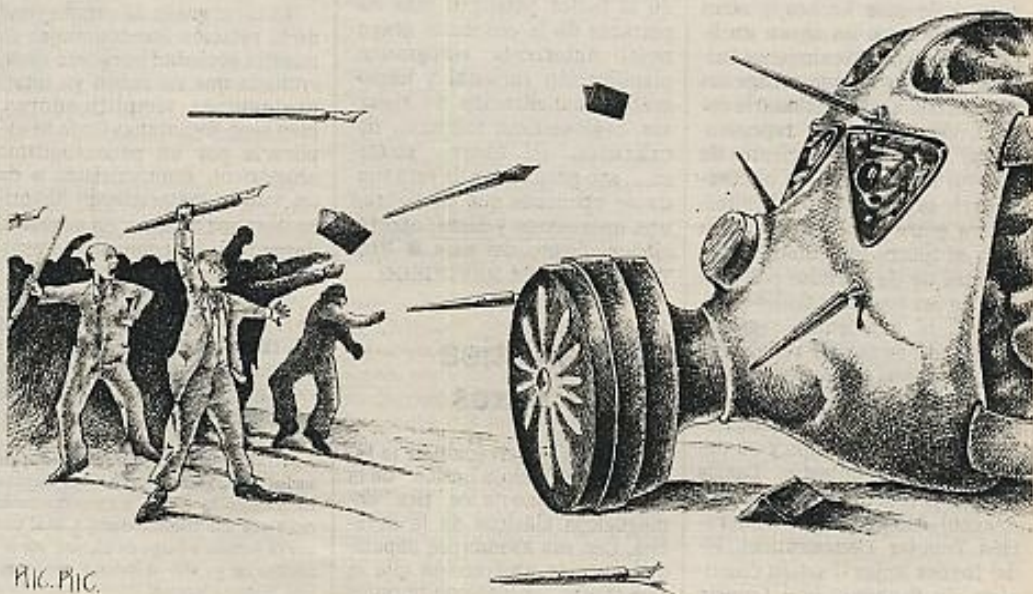
## JAZZ

### 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.