

nal Russel II y unos breves datos sobre el subdesarrollo argentino. ■ C. A. CARANCI.

Los terribles curas

Aunque José María Vaz de Soto (Paymogo, Huelva, 1938) se halle en estos momentos, a juzgar por su última novela **Fabián** (1), a considerable distancia del que en la década de los 60 escribiera **El infierno y la brisa**, la aparición ahora de aquella su primera obra (2) contribuye a arrojar luz no sólo sobre su caso particular, sino sobre una España que ¿se fue? y ha sido, ¿vaya si ha sido!

De **El infierno y la brisa**, siguiendo su línea argumental, está sacada la película "Arriba Hazaña!" (crítica en nuestro número 802). Pero la novela, lógicamente, es mucho más rica en matices que el film y, sobre todo, es otra cosa. Ante todo, quiere ser una crónica sentimental, hablada en pluralidad de voces, de los adolescentes españoles que, allá por los aledaños del Concilio Vaticano II, sufrían la férula de una enseñanza religiosa roma y soez, cuando no resabiada aún con la brutalidad de la inmediata posguerra.

Vargas Llosa habló elogiosamente de **El infierno y la brisa**, y se comprende, puesto que, sin parecerse en cuanto a la utilización de materiales a **La ciudad y los perros**, sí insiste en la multiplicidad de personajes, en que sean ellos quienes cuenten, cada uno a su modo, lo que ven, lo que sueñan, lo que temen. Como esfuerzo de captación de ese lenguaje sentimental, caótico, sublimador y zafio a la vez que constituyó el modo de enfrentarse al mundo de aquellos adolescentes, la novela de Vaz de Soto es viva como pocas. Tan sólo de sentona, de cuando en cuando, la inclusión de algún capítulo en que los alumnos más concienciados, el grupito subversivo del internado de curas, se marca terminologías culteranas que, desde luego, no resultan del todo verosímiles en las circunstancias de la acción, pues parecen más propias, de laureados en Teología.

Hay otro aspecto, digamos ideológico, que visto desde hoy se revela como aliciente de la novela. Se trata justamente de que los adolescentes recluidos en internados de curas en los años 60 no podían ser así, tan

lúcidos, tan ¿por qué no emplear la palabra? politizados. Los curas si eran como se nos muestra, cada uno con su increíble manía, con sus fobias, con sus pulsiones reprimidas. Pero los alumnos no éramos, no eran así, y menos si provenían de medio rural y les habían metido en un internado siniestro. Poco a poco, los personajes de **El infierno y la brisa** van explicitando su rebeldía, llegan a la acción a través de un largo camino metafísico de meditaciones en "la muerte", en "Dios", en "lo social"... La ventaja de la novela sobre la película es que en el libro el final es más ambiguo, la metafísica no se abandona, los personajes la arrastran, aun cuando, por razón de edad, han salido del colegio. Pero toda esta superlucidez, que desde una óptica exclusivamente narrativa puede dejarnos un tanto confusos e insa-



José María Vaz de Soto.

tisfechos, se convierte en virtud si se capta la evidente intencionalidad de plantarle cara a aquel terrible contexto franquista con que la novela fue escrita. Ese proceso de concienciación, ese tono más y más arrojado, son inseparables del despertar de tantos artistas españoles, durante aquellos años, al imperativo de no ceder un punto más a las presiones del poder; digamos que, si tanta rebeldía no es creíble entre esos adolescentes, sí es bien creíble, porque la vivíamos, entre los que ya hacía tiempo que habíamos escapado de la terrible férula de aquellos curas: el 68 no estaba lejos, qué iba a estarlo, en las páginas de **El infierno y la brisa** se intuye, desde hoy, su irrupción, y se intuye también el proceso que había de desembocar en esta "reforma" que hoy nos toca (y a tantísimos, también nos toca las narices, pero no hay nada mejor).

Sugestiva por tantos conceptos, vital hasta en sus inverosimilitudes, **El infierno y la bri-**

sa revelaba (bueno, no públicamente, dadas las circunstancias) un novelista con fuelle de sobra para seguir escribiendo; así ha sido: Vaz de Soto está ahí, y aquel mundo contra el que quiso vengarse por medio de la literatura va menguando trabajosamente. ■ MIGUEL BAYON.

"Doktor Faustus"

Dentro de una de esas encomiables operaciones de relanzamiento de clásicos contemporáneos que llevan a cabo últimamente algunas editoriales, ha aparecido en Edhasa el **Doktor Faustus** (1), del novelista germano Thomas Mann. Como sabemos, se trata de la biografía de un personaje imaginario, el compositor Adrian Leverkühn, narrada por un amigo de infancia, el profesor de Humanidades Serenus Zeitblom.

En la figura central del relato, genial representante de la corriente dodecafónica, se ha querido ver algo así como la simbiosis de dos personajes reales y contemporáneos: el músico Arnold Schönberg, por un lado, y el filósofo Friedrich Nietzsche, por otro. Para que el paralelo con el autor de **Más allá del bien y del mal** sea del todo evidente, Mann atribuye al contagio de una prostituta sifilítica la locura a la que acaba por sucumbir el compositor.

Claro está que la obra es mucho más que el simple relato de una trayectoria vital más o menos atormentada porque —y ahí radica precisamente esa cualidad de Mann como novelista que tanto admiraba Lukács— el drama individual de ese moderno Fausto, al que une un pacto con el diablo, garantía de su genialidad creadora, se amplifica a lo largo y ancho de la narración hasta abarcar la tragedia colectiva del pueblo alemán, del que biógrafo y biografiado forman dolorosa parte. No es preciso siquiera esforzarse en buscar simbolismos más o menos ocultos; el autor los hace suficientemente explícitos en esas continuas reflexiones que acompañan a la historia de Leverkühn y que dan al **Doktor Faustus** ese carácter de novela-ensayo que tiene también, por ejemplo, **La montaña mágica**.

"Son curiosas las analogías entre las épocas", escribe Serenus Zeitblom, "alter ego" del propio Mann. En efecto, el hundimiento psíquico del compo-

tor, tras el fracaso de sus tardíos planes de matrimonio, la pérdida paralela de su más íntimo amigo y la muerte cruel de su pequeño sobrino, uno de esos niños prodigio que aparecen de cuando en cuando en la obra de Mann, coincide con el ascenso fulgurante de los camisas pardas. Pero si atendemos al momento en que escribe la historia Serenus Zeitblom, coincide también, en ese otro plano temporal, con el desmoronamiento definitivo del régimen que prometía durar mil años.

Los tintes con que pinta Mann este acontecimiento no pueden ser más sombríos, ni tampoco más severa su condena del nacionalsocialismo: "Un régimen que no quiere comprender que, incompatible con el mundo, ha de desaparecer; un régimen que ha hecho además incompatible con el mundo a Alemania, a los alemanes". Con el III Reich, "la historia milenaria alemana, llevada al absurdo, denunciada como un inmenso error, desemboca en la nada, en la desesperación, en una bancarrota sin ejemplo, en una aterradora marcha infernal".

Ese continuo oscilar entre lo bárbaro-caótico y la frialdad extrema de una racionalidad sin alma que puede rastrear en las composiciones de Adrian Leverkühn es lo que, a escala completamente distinta, permitió que prendiese rápidamente en el pueblo alemán la ponzoña ideológica de un charlatán como Hitler.

El artista se encerrará en su gabinete, creyendo elevarse por encima de la despreciada clase burguesa, para dar allí vida a un arte infernal, del mismo modo en que Alemania asumirá orgulosamente su aislamiento ("Somos nacionales —escribía Goebbels—, porque sabemos que nadie nos ayudará en nuestra desgracia, que una sola fuerza en el mundo puede hacer libre a Alemania: nosotros mismos").

La última obra de Adrian Leverkühn, antes de hundirse definitivamente en la locura, será el significativamente titulado "Lamento del Doktor Faustus", único canto que podría salir en ese momento de las almas alemanas y que es, como explica Serenus Zeitblom, algo así como el negativo o el reverso desesperado de esa explosión de júbilo que es la parte coral de la "Novena sinfonia", de Beethoven.

Evidentemente, el Mann del **Doktor Faustus** está a leguas de distancia de aquel Mann que firmara las **Confesiones de un apolítico**. Sus reflexiones en torno al fracaso histórico como nación de Alemania no pueden ser más amargas: "¿Qué extraña

(1) **Fabián**. Akal. Madrid, 1978.

(2) **El infierno y la brisa**. Editorial Saltés. Madrid, 1978.

(1) Traducción de Eugenio Xammar. Edhasa/Sudamericana. Barcelona, 1978. 588 páginas.

sensación no habrá de ser la de pertenecer a un pueblo cuya Historia llevaba en su seno tan horrendo fracaso, un pueblo descarriado, espiritualmente consumido, un pueblo que, por propia confesión, desespera de gobernarse a sí mismo (...), un pueblo que habrá de vivir encerrado dentro de sí, como los judíos de los ghettos, porque la barrera de odio acumulado en torno suyo le impedirá salir de sus fronteras, un pueblo impresentable?". ■ JOAQUIN RABAGO.

La guerra civil, vista desde el bando "leal"

Sin pretensiones de escribir una historia objetiva, porque eso es imposible —soy simplemente un historiador intelectualmente honesto—, Georges Soria, un francés que aprendió castellano en la primavera del 36 y lo perfeccionó durante los tres años siguientes desde El Alcázar a Bilbao y desde Asturias a Barcelona, ha reunido en cinco grandes volúmenes la primera historia de la guerra civil española escrita desde el bando "leal".



Georges Soria con Rafael Alberti.

Resistiendo la tentación de aportar un testimonio más sobre la guerra civil, Georges Soria, autor de treinta y cinco libros, pero desconocido en España, ha esperado pacientemente a que se abriesen en los últimos años del franquismo los archivos británicos y alemanes para recopilar documentos inéditos y una extraordinaria colección de fotografías, flanqueada con testimonios recogidos posteriormente entre personajes que tuvieron que ver con España en aquella época y que en algún caso no es demasiado conocida su vinculación. Excepción hecha de "La Pasionaria", Rafael Alberti y, en cierto modo, André Malraux, hablan de aquella guerra cruel y de aquella pos-

guerra en la que "la venganza sobre los vencidos rompió la tradicional generosidad del pueblo español", Indira Gandhi, el político africano Senghor, monseñor Palenzuela, Oscar Niemeyer, y otros en entrevistas preliminares.

A pesar de que el bando republicano fue en el terreno político una extraordinaria experiencia pluralista —ha venido a decir Georges Soria a Barcelona—, "la guerra se perdió por falta de consenso y a ello contribuyó de alguna manera la utopía del comunismo libertario que se impuso en algunas zonas". Calificando la "no intervención" como una de las hipocresías más grandes del siglo XX, entusiasmado al recordar la heroica defensa de Madrid, Soria expresó su respeto aunque no su coincidencia con el historiador Ramón Salas Larrazábal y advirtió que si Ricardo de la Cierva quiere seguir escribiendo Historia deberá revisar profundamente bastantes de sus posiciones actuales.

El primer volumen de "Guerra y revolución en España", en el que aparecen en una primera ojeada expresiones como "la temible Guardia Civil", los "generales facciosos", Martínez Anido, "el carnicero de Barcelona"; Queipo de Llano, "el verdugo de Andalucía", y otras expresiones inéditas hasta el momento en la letra impresa de una gran historia de la guerra del 36-39, fue enviado hace algunas semanas, por gentileza del editor, Juan Grijalbo, a una altísima personalidad militar de este país. A los pocos días, el editor recibió una tarjeta en la que se podía leer: "Le ruego que me vaya enviando los otros cuatro volúmenes a medida que aparezcan, pero no olvide la factura". ■ M. C. V.

Rebelión en Asturias

Veintitrés años tenía Albert Camus cuando, en colaboración

con varios compañeros de la Casa de la Cultura de Argel, escribió el "ensayo de creación colectiva" titulado *Révolte dans les Asturies*, pequeña pieza teatral que canta la revolución de octubre de 1934. Originariamente destinada al Teatro del Trabajo, fundado en Argel por Camus, la obra no llegó a ser representada, porque —tal era la convicción del dramaturgo— el Gobierno General lo hizo todo para que su puesta en escena fuese prohibida. Veinticuatro años más tarde, el 4 de enero de 1960, moría el escritor, y ahora, cuando, de haber vivido, hubiese contado sesenta y cinco años de edad, ve tardamente su luz en nuestro país esta obra, corta en su extensión, pero notable por muchos conceptos.

Con el título de *Rebelión en Asturias*, esta edición (1) nos da, además del texto original cuidadosamente traducido al castellano por José Monleón, dos interesantes trabajos que sitúan la pieza teatral en sus dos coordenadas fundamentales —historia e intencionalidad— dentro de un mismo volumen que tiene, por añadidura, el aliciente de una bella ilustración. El primero, debido a la pluma de David Ruiz, profesor de Historia Contemporánea en la Universidad de Oviedo, nos introduce en los antecedentes, desarrollo y consecuencias del octubre de 1934. El segundo, escrito por el propio Monleón, inserta la obra dentro del pensamiento político del dramaturgo, que, si se decidió a testimoniar la trágica grandeza de aquel levantamiento malogrado, no lo hizo, ni mucho menos, tan sólo movido por la llamada ancestral de su sangre, parcialmente española.

Según Jeanne-Paul Sicard, una de las personas que compartieron con Camus la tarea creadora, *Rebelión en Asturias* "debía, al principio, plantearse (un poco a la manera de la *Comedia del Arte*) como un cañamazo sobre el cual los actores bordarían su propuesta. Pero la obra fue finalmente redactada por cuatro del grupo: Camus, dos jóvenes profesores del Liceo de Argel, uno de inglés, Bourgeois, y otro de alemán, Polgnant, además de yo misma".

Resulta a estas alturas casi imposible el establecer con exactitud la aportación de Camus a esta obra. Pero, por lo mismo, llega a ser apasionante la crítica interna —apoyada en las escasas certidumbres que nos quedan— que Monleón realiza en su búsqueda de luz. En todo caso, *Rebelión en Asturias* recoge, en todos sus entresijos, el aliento gigante de un Camus

(1) Cuadernos de Ayalga/Testimonio. Oviedo, 1978.

Un libro, como obra de arte

Fiel a su propio lema, "El libro de arte es una obra de arte", el escritor Blai Bonet nos ofrece un hermoso volumen —sesenta ilustraciones y cincuenta páginas de texto— sobre la persona y obra de Tomeu Pons (1).

Pertenciente, como el vasco Agustín Ibarrola, a lo que se ha venido en llamar Equipo 57, Tomeu Pons tiene como programa estético "un nuevo análisis del espacio plástico". El libro que nos ocupa, en cuya textura es imposible separar el fondo y la forma, recoge la

Tomeu Pons.



personalidad, el ambiente y la obra de este buscador de nuevas formas, recluido en su estudio del antiguo oratorio románico de Calonge, cerca de Cala d'Or, en Mallorca.

Para ello, Blai Bonet, tratadista de arte en el más profundo sentido de la palabra, al que avalan obras como El románico en España, Testimonio de la pintura española, Tápies, etcétera, ha recabado la colaboración de Marie Flogny —fotografía—, Enric Tormo Freixas, Teresa María Juliá Parés y María Cassassas Figueras, del equipo del Museo del Libro y de Artes Gráficas de Barcelona, que han colaborado con él en la maquetación técnica.

El resultado revela, dentro de un alto "standing" como libro concebido —ya se ha dicho— como obra de arte, un sentido de la medida que raya en cierta austeridad acorde con el carácter estético del propio Tomeu Pons. Y es, en suma, el típico volumen que busca el coleccionista de arte, como también quien tenga la inquietud de estar al corriente de las tendencias actuales, innovadoras, en el complejo terreno del arte y de la decoración.

(1) Tomeu Pons, Blai Bonet. Borrás. Ediciones. Barcelona, 1978.