

LIBROS

Icaria, lejana y sola

Nunca llegaron a la ciudad prometida los bandoleros del prelorquiano Villalón, nunca llegó a Córdoba el misterioso jinete de García Lorca; ahora, Xavier Benguerel ha decidido que ya nunca llegará a Icaria y ha escrito una novela que la otra noche ganó el Premio Planeta y dos millones de pesetas. Benguerel es uno de los grandes escritores catalanes del exilio, como Bartra, Pere Quart, Ventura Gassol, Mercè Rodoreda, Carner... Nació en Barcelona, cuando se cumplía la primera década del siglo; nació precisamente en un barrio popular y «populoso», tópico redundante con el que la prensa suele calificar al Pueblo Nuevo. Un barrio entonces industrial y marino y ahora convertido en uno de los infiernos más inhabitables y a la vez más habitados de la ciudad. Benguerel perteneció a aquella promoción de escritores de la República que se propusieron secundar la consigna cultura-de-escribir narrativa en lengua catalana, tratando de alcanzar en la novela las altísimas cotas logradas en poesía por la promoción de los Carner, Riba, Sagarra, López Picó, Guerau de Liost.

«Suburbis», su primera novela, traduce el arraigo del escritor en su medio natal, el que le propuso el primer descubrimiento de la realidad. «Gorra de plat» («Gorra de plato»), «Els vençuts» («Los vencidos»), «Xavier Benguerel es confessa de las seves relacions amb...» («Xavier Benguerel confiesa sus relaciones con...»), son otros títu-



Xavier Benguerel.

los que le han dado cartel de excelente novelista catalán. Editorial Alfaguara tradujo y editó «Gorra de plat» en castellano, en un a todas luces insuficiente intento de peninsular la obra de Benguerel.

La ocasión parece haber llegado ahora: Benguerel escribió originalmente *Icaria, Icaria...* en lengua catalana, y él mismo la tradujo al castellano. La obra aparecerá en ambas lenguas en ediciones de Editorial Planeta, en una operación cultural comercial que, «a priori», puede calificarse de hábil: la bondad de la obra es indiscutible, se lanza al mercado español un «nuevo nombre» y se deja atado y bien atado el mercado catalán. Se ha especulado sobre la posibilidad de que Benguerel sea criticado en algunos sectores catalanistas por haber ganado un Premio «en lengua castellana». El propio autor ya ha clarificado desde las primeras manifestaciones pospremio que la obra fue inicialmente escrita en lengua catalana. Por otra parte, Benguerel había publicado literatura directamente escrita en castellano para sobrevivir durante su largo exilio en Chile.

Icaria, Icaria... es una doble narración, en la que se alterna la peregrinación de los cabeceros que en el siglo XIX trataron de conformar un falansterio en América del Sur y la peregrinación de la promoción ca-

talana de la República que tuvo que afrontar el 18 de Julio y sus aplazadas consecuencias. De alguna manera, la obra puede ser el testamento moral de buena parte de aquella promoción, hoy día caracterizada por una curiosa mezcla de lucidez histórica y cansancio biológico. Benguerel es un escritor distanciado de lo que él llama «cenáculos y capillistas», y creo que en su caso están todos los que escriben en esta ciudad, tan poco apta para, o necesitada de, cenáculos y capillistas. Se ha autodefinido así: «Soy un hombre que a veces se siente muy cansado y deprimido, pero en realidad soy muy apasionado. En lenguaje de hoy se puede decir que soy un escritor comprometido».

Ganador sobre Pedro de Lorenzo, un competidor de envergadura si tenemos en cuenta el «ranking» de la «literatura establecida», Benguerel puede aportar al Planeta una de sus primeras novelas que unan a la cualidad de premiadas la de legibles. De momento, el viejo Lara ya ha anunciado que la próxima convocatoria del Planeta puede aportar al país un escritor con cuatro millones de pesetas en el bolsillo. Según mis últimas noticias, muchas máquinas se han desenfundado y kilómetros de folios inician el viaje hacia Icaria, lejana y sola. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

Sevilla: De la difícil problemática de presentar un libro

No es la primera vez que esto ocurre en nuestra pequeña patria de las letras, aunque ello prefigure una contradicción latente respecto a las facilidades que, al parecer, trata de propugnar la Administración en lo referente a aperturas.

El prolífico Antonio Burgos —comienza a ser impresionante la lista de libros que en poco tiempo ha publicado— ha parido recientemente una «Guía secreta de Sevilla», que tiene la gracia que Antonio gasta en asuntos semejantes y que se puso en circulación sin más problemas.

Pues bien, el pasado día 4 estaba prevista la presentación oficial del libro en Tito's, un bar muy a lo inglés en la plaza del Cristo de Burgos (vulgo plaza de San Pedro). Para conmemorar el acto como se merecía, un barman sevillano había creado un cóctel especial, que, de acuerdo con la ocasión, había bautizado con el nombre de «guía secreta». Todo de lo más normal, o si se quiere, de lo más festivo, pero sin pasar de ahí.

A las ocho de la tarde era la convocatoria. Minutos antes fuimos llegando los invitados primerizos: Vaz de Soto, Paco Vélez y Marino Viguera, a la par del que esto suscribe. Pero no pasamos de la puerta, ya que en la misma, dos lindas azafatas— todo estaba organizado con la mayor corrección y galanura— nos indicaron que el acto se había suspendido por decisión gubernativa.

El día era propicio a sobresaltos a escala ciudadana, ya que en su inicio, los trabajadores de FASA se habían manifestado masivamente, tras el cierre de su factoría por decisión de la empresa, y hasta habíase llegado a practicar algunas detenciones y constitución de asamblea permanente por parte de los trabajadores.

Alguien dijo entonces que seguramente debido a la proximidad del Sindicato del Metal —casi a espaldas de la plaza citada— y en evitación de cualquier problema, las autoridades habrían optado por la medida profiláctica de suspender la presentación del libro. Otros, sin embargo, no llegaban a entender tal medida —si hubiérase producido con semejante intención—, ya que un acto como el que se proyectaba en el Tito's poco tenía que ver con reivindicaciones salariales.

Según noticias detectadas, al parecer no había por qué unir el hecho de la suspensión del acto proyectado en el Tito's con los problemas metalúrgicos. La gestión ante las autoridades para contar con el consentimiento y permiso, habíala realizado la editora del libro, y al no tener noticia de la autorización y personada en el Gobierno Civil, se encontraron con la no autorización, sin tiempo para avisar a los invitados.

Pero si esto es cierto —lamentablemente hemos de movernos a la sombra de suposiciones—, lógico sería entonces informar debidamente, por parte de la autoridad competente, de los hechos motivadores de su actitud, al objeto de no dar pie a lucubraciones que tan sólo sirven para fomentar la ceremonia de la confusión, a la que, al parecer, tan dados somos.

Una vez más se ha observado cierto divorcio entre las formales promesas de la Administración en cuanto a la supresión de ciertas trabas que puedan presuoner una modernización del Sistema, frente a suspensiones de actos públicos, hecho aún de más difícil comprensión a escala sevillana, cuando hace escaso tiempo, las autoridades locales dieron muestras de comprensiva actitud liberalizadora al autorizar un acto masivo y público con motivo de la presencia en nuestra ciudad del señor Piñar, sin que sucediera nada de nada, ya que los sevillanos sabemos compor-

arnos civilizadamente. ■ FERNANDO ALVAREZ PALACIOS.

CINE

Sólo un eco de Scott Fitzgerald

«Tom y Daisy eran descuidados e indiferentes; aplastaban cosas y seres humanos, y luego se refugiaban en su dinero o en su amplia irreflexión, o en lo que demonios fuese que les mantenía unidos, dejando a los demás que arreglaran los destrozos que ellos habían hecho». Este párrafo de las últimas páginas de «El gran Gatsby», de Scott Fitzgerald —que la película recoge a través de la voz en «off» del narrador—, sintetiza el que quizá sea tema esencial del relato: la inconsciencia y frivolidad de unos personajes que juegan con los demás como si de objetos se tratase. Personajes no individuales, sino representativos de una alta clase social que basa sus privilegios en el dominio económico mantenido durante generaciones. A dicha clase quiere acceder Jay Gatsby mediante el uso y la exhibición de una fortuna rápidamente adquirida. Pero él no pertenece por origen a ese mundo —cerrado, racista, hipócrita— y su tentativa ha de acabar en el fracaso. El «gran Gatsby» se revela entonces como un ídolo con los pies de barro, y así, el propio título de la narración deviene algo irónico, mordaz, entrecorrido.

Al lado de la descripción de esta sociedad inconsciente, superficial y evasiva —tanto por tradición como por deseo de olvidar la aún reciente gran guerra—, cuyos supuestos económicos y morales iban a



«El gran Gatsby» («The great Gatsby», 1974), de Jack Clayton.

derrumbarse estrepitosamente en el «crack» del 29, Fitzgerald situaba su reflexión de hasta qué punto el amor (o, más bien, la pasión) puede llegar a significar alienación. Los cinco años que Gatsby ha estado separado de Daisy, la manera brutal en que ella decidió casarse con otro hombre porque «no podía esperar a que él se hiciera rico», crean en su interior una verdadera obsesión por recuperar a la mujer perdida. Toda la construcción de su imperio financiero, la ostentación que realiza cara a los demás, parecen tener como único fin el que Daisy vuelva con él. Y cuando cree haberlo conseguido, hasta el matar a una mujer con su coche el resultado sin importancia comparado con la impresión que haya podido sufrir Daisy en el accidente. Semejante a un resorte de la tragedia clásica, será este hecho el que se vuelva contra él, poniendo al marido de la víctima como agente ejecutor de su muerte, tras la correspondiente inducción por parte de Tom —esposo de Daisy— y el silencio cómplice de ella, verdadera autora del atropello.

Sin duda, Fitzgerald se entregó (él, que tanto había tenido que padecer a los «ricos») a este dibujo de la otra

cara de un potentado, mostrando su talón de Aquiles, la debilidad de toda su grandilocuencia, dentro de un enfoque que Orson Welles mantendría años después en «Ciudadano Kane». Seguramente, el guión escrito por Dalton Trumbo sobre la novela —y que el productor, David Merrick, se negó a rodar— insistiría sobre tal aspecto, así como en la configuración de esa sociedad cerradamente claustrada que antes citábamos. En definitiva, la novela de Fitzgerald viene a ser un rotundo mentis del «sueño americano», de la posibilidad del individuo de llegar por sí mismo plenamente a las más altas cotas sociales. Sin decir que ello está absolutamente descartado en el definitivo guión de Francis Ford Coppola y en la realización de Jack Clayton, es cierto que ambos pasan por esta problemática como sobre puntillas, superficialmente, comunicándola al espectador como un elemento más del decorado que se le ofrece.

Porque si hay algo que caracteriza «El gran Gatsby» película es este pasearse por la superficie de la novela, sin acceder casi nunca al complejo volumen de significaciones que encierra. Con enorme rigor y salvo diferencias anecdóticas (que sólo

alcanzan cierta importancia al dejar aún más ambiguos los orígenes de Gatsby, que en la novela eran contados al narrador por un amigo), se ha seguido paso a paso el texto, pero en un ejemplo de cómo una total fidelidad al original no basta para restituir su total valor. Entre otras cosas, porque es realmente difícil hallar un equivalente del espléndido estilo narrativo de Fitzgerald, de sus pausadas descripciones, de su sentido del tiempo perdido, de la belleza de una nostalgia asumida críticamente. El misterio es haber elegido para esta labor a Clayton, sin que nos parezca suficiente el que hubiera adaptado con éxito a Henry James en «Suspense», o el que su primera película —«Un lugar en la cumbre»— también narrara un caso de ascenso en la escala social, o mucho menos el que, como se ha dicho, la casa entendida como símbolo concentracionario o de poderío ocupe un puesto privilegiado en su temática... Creo que para llevar al cine por tercera vez «El gran Gatsby» hacía falta un director americano, no por cuestión de mayor o menor sabiduría, sino porque existe un sustrato cultural, unas determinadas vicencias colectivas, todo un sentimiento histórico, que raramente un

cinéasta extranjero —aunque fuese anglosajón, como es el caso del británico Clayton— podía asumir de la noche a la mañana. Por otra parte, se trata de un hombre de escasa filmografía (sólo cuatro títulos anteriores) y llevaba cinco años sin trabajar, tras el fracaso de un proyecto suyo sobre la guerra de Vietnam, cuando se le encargó el «Gatsby», lo que añade extrañeza al asunto.

Hablábamos antes de visión superficial, y no hay más remedio que utilizar el término decorativismo. El mayor logro del film es reconstruir una atmósfera ambiental, un mundo, en su apariencia externa, lo que con ayuda de cuantos medios —y el excepcional trabajo de Douglas Slocombe en la fotografía— se ha logrado. Pero la película no pasa de ahí, de ser una recomposición delicada, de museo de cera, donde los actores (la pareja principal, esencialmente) también están dirigidos como si de muñecos de un tal museo se tratase. Falta convicción, entrega, profundidad, en definitiva, al empeño de llevar el «Gatsby» a celuloide. Con lo que la película pesa en su desarrollo, no por la anécdota dramática en sí, por el evidente interés de principio que tenían los personajes —cuyo mejor tratamiento es en su presentación, dentro de la muy estimable media hora inicial—, sino por el academicismo con que está narrada. Si en palabras de T. S. Eliot, la novela de Fitzgerald fue «el primer paso importante que había dado la novela americana desde los días de Henry James», desgraciadamente no es posible hoy decir lo mismo del film de Clayton, sólo útil por poner en contacto con uno de los relatos más definitorios del mundo americano a millones de espectadores que, de otra forma, quizá nunca habrían llegado a tener noticia de él. ■ FERNANDO LARA.

Una búsqueda de la libertad

Simplificando, puede decirse que el cine de Franklin J. Schaffner («El señor de la guerra», «Patton», «Nicolás y Alejandra...») es de una notable ambigüedad ideológica, a pesar de que en el terreno de las intenciones se mueva dentro de una proyección crítica. Esa ambigüedad podía ser la resultante de un deseo de no esquematizar excesivamente los enunciados de sus historias, pero al querer matizar continuamente cada elemento de la misma, sus propias intenciones se diluyen, transformándose incluso en un desapasionamiento, tanto por la narrativa como por el tema elegido. Y todo esto acaba confluyendo en el espectador y en el aburrimiento que puede sentir ante el espectáculo que se le presenta («Patton» es en este sentido el ejemplo más evidente).

Quizá, pues, lo que Schaffner necesitaba era la preparación concienzuda de un guión-base que le permitiera sus matizaciones en orden a la puesta en escena, pero que le sujetara en cuanto a la estructura de la historia. Y esto parece haberse conseguido con su última obra, «Papillon», basada, como el lector sabe, en el libro original de Henri Charrière.

Lo que en un principio no debía ser más que la ilustración de un texto superconocido, con el interés, pues, de que el lector viera moverse en la pantalla lo que ya conocía de antemano (y también a la inversa, que el espectador que no conociera el libro se sintiera, tras la visión de la película, interesado en su lectura), ha acabado convirtiéndose en una obra autónoma.

Las estructuras de producción del cine norte americano (y más en este caso, en orden a conseguir un superproducto) delimitan naturalmente la libertad de un autor. El resultado de la película debe reunir ante todo una serie de

condiciones— actores populares, grandes decorados, colores de fotografía «artística» y, más aún, un edulcoramiento general del tema, tratado de forma que nunca llegue a irritar demasiado al consumidor—, que coartan totalmente las posibilidades de expresión. Como ya ocurrió con el «Chacal», de Fred Zinnemann, Schaffner se ha encontrado en esta ocasión en la necesidad de respetar los límites del producto «bien hecho» y «comercial».

Sin embargo, de la mano del espléndido Dalton Trumbo en el guión, Schaffner ha conseguido, dentro de las coordenadas de la superproducción, dar un sentido interesante a su trabajo, como igualmente ocurría en la película de Zinnemann. Al margen de la necesaria epicidad del personaje central —protagonista-héroe del relato—, las imágenes de «Papillon» nos están revelando el atroz mecanicismo de unos sistemas penitenciarios (aunque se concrete en diversas ocasiones que sólo se trata de las cárceles de la Guayana francesa, hoy desaparecidas), y con ello, de las estructuras de una sociedad que prescinde de los individuos que puedan entorpecer su «normal» desarrollo, ya que sintetizan en su conducta las propias contradicciones en que esa sociedad se mueve. Pero la «humanidad» de los presidiarios (inevitable en cualquier película del género) es en «Papillon» un elemento que trasciende para transformar a estos hombres privados de libertad en auténticas víctimas. De alguna forma, en la película de Schaffner importa poco que se trate de hombres castigados por un delito que han cometido; de lo que realmente nos habla es de la necesidad de libertad que estos hombres sienten y de los angustiosamente perfectos mecanismos inventados para negársela.

En este sentido, «Papillon» es una película árida (a pesar, como se