

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 10 de mayo
de 1980

Escribe ANTONIO BONET CORREA

ANTONIO SAURA

De los pintores actuales, Antonio Saura es, sin duda, uno de los más insolidarios con el concepto del arte como mera forma desprovista de significaciones que implican una ideología. Pero ello no supone —como pudieran creer los partidarios de un arte aséptico— un descuido de las formas, la falta de dominio del lenguaje pictórico o el adrede desprecio de las normas. Todo lo contrario. Antonio Saura es un pintor cumplido en el que la distorsión o la expresividad de las formas se plasman con un raro y meditado control de lo espontáneo. El mundo de los contenidos «a priori» de la mente y los datos de la sensibilidad en su obra se realizan por sí mismos dando curso libre al dictus de la mano. Su pintura es un acto de agresión, tanto en lo relativo a la forma como a lo moral, pero también es, por la calidad misma de la delectación que encierra, una obra en la que los valores estéticos surgen a

borbotones del soterrado hontanar de su arte. La fuerza interna del estilo la sostiene. Y de ahí que Saura, pintor ético, moderno anticontrarreformista, resulte el pintor que dentro de la gran tradición española de los pintores de la pretendida «veta brava» sea el último que eleva a lo universal y contemporáneo el conflicto que entraña toda pintura, de «mimesis» y autonomía de la representación, de libertad y norma, de forma y pensamiento. Su pintura es un constante poner sobre el tapete el hecho mismo de la pintura, un perpetuo recordar la vanidad que entraña el acto mismo de la creación artística. Pero ineluctablemente el pintor no puede escapar a sí mismo. En Antonio Saura albedrio y sujeción entran siempre en conflicto, son la sinrazón misma de su deliberada e incansante pasión de pintar la realidad tal como él, desde las coordenadas de nuestro tiempo, la entiende.



◆ "Que es difícil pintar cuando es perfecta belleza", Pedro Calderón de la Barca, "El pintor de su deshonra"



PORTICO PARA UNA EXPOSICION

Escribe SANTOS AMESTOY

Hay aquí uno de los pintores españoles más conocidos, a la vez que menos estudiados. Convertido en emblema de una actitud renovadora que se alzaba críticamente frente a la realidad social y cultural de la España franquista (en el momento de transición de su etapa autárquica y acumuladora hacia el período de transformación industrial), Antonio Saura ha pasado a ser en nuestra literatura teórica un lugar de referencia, un dudoso consabido, más que objeto de análisis profundo y sistemático. Tampoco puede decirse que su plan de exposiciones en España haya sido el más propio a la familiarización del público aficionado con la evolución del pintor. La aparición de su intensa obra en exposiciones e ilustraciones ha sido de tal manera fragmentaria que la fuerte identificación de su estilo nos ha ocultado muchas veces el conocimiento extensivo de su poética. Saura era hasta ahora —en términos generales— un lugar de referencia: en sentido estrictamente etimológico, un tópico.

QUIZA ello deje de ser así tras la exposición que se inaugura en Madrid en coincidencia con la apertura al público del nuevo local, habilitado en la antigua Casa de Alhajas, construida en el siglo pasado por el arquitecto Arbós en la plaza de San Martín, frente al convento de las Descalzas Reales y acondicionado —respetando la estructura metálica original, de fino diseño simbolista— por los arquitectos Alberto Martín Artajo, Mariano Bayón y José Luis Marín Gómez. El edificio, declarado monumento artístico nacional, propiedad de la Caja de Ahorros, ha sido cedido a la Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos para servir de espacio en el que tengan lugar grandes exposiciones de los maestros del arte contemporáneo. Tiene —esperemos no ser defraudados— todas las características necesarias para convertirse en un centro que en el corazón de Madrid irrada la benéfica influencia de una intensa actividad cultural.

La exposición madrileña de Saura, cuyo punto de partida ha sido la celebrada recientemente en el Stedelijk Museum de

Amsterdam, será la más completa y panorámica de nuestro autor. Tiene en España, como precedente más inmediato, la que hace tres años llevó a cabo en la galería Maeght de Barcelona. Abarca la casi totalidad de la producción sauriana, desde sus primeros cuadros, en los que es patente su vinculación al superrealismo, a la poética de los Wols, los Matta, los Hartung, los cuadros de su período informalista y abstracto hasta sus últimas producciones, en las que, tras una larga etapa de abandono, el pintor vuelve a pintar sobre tela. Sin más pretensión que la de presentar a nuestros lectores a este famosísimo desconocido, me permito hoy recordar que en el ya lejano 1947 Saura —ahora cumple el medio siglo— salía de la adolescencia y de una larga enfermedad decidido a ser pintor y a adentrarse en los territorios transracionales que le sugería el surrealismo. Parece ser que su primer cuadro fue fruto de la decisión de pintar, tomada en estado, digámoslo así, de semivigilia o duermevela o, como prefiera la jerga psicológica, auroral. Momento en el que se entrevé la posibilidad del más sugerente desencadenamiento de aquello que está más allá de lo racional. Umbral, recordemos de

muchas de las mejores obras de la primera mitad del siglo XX (puerta por la que, valga de supremo ejemplo, Proust había entrevisto la posibilidad de la recuperación del paisaje de la memoria).

Por aquel portillo, que no se iba a cerrar jamás, iba a salir el universo de formas, de gestos, de impulsos y de visiones de una apasionante aventura plástica que nuestro artista no ha dejado de vivir ni tampoco de pensar como una activa coexistencia entre la obsesión y la lucidez, las pulsiones y la conciencia, lo negro, lo terrible, lo monstruoso y la belleza, lo informe y las leyes de la forma: la destrucción y la invención.

En la década de los cincuenta, Antonio Saura recorrería el camino que hay entre los límites del surrealismo y el paroxismo expresivo. Decantando unas veces la relación entre el gesto y el espacio; torturando otras, la materia pictórica tradicional, arañándola si viene el caso. Son los tiempos del expresionismo abstracto y de aquel «arte otro» que decía por entonces el crítico Michael Tapié para referirse a aquellas obras de una buena porción de pintores de entonces, en las que se hacía paten-

te la sensación de estar asistiendo al espectáculo de algo que se produce por irresistible necesidad.

Al final de aquella década, este artista que se había trasladado a Francia —donde desde entonces pasa grandes temporadas— y que del aislamiento de la fatigosa posguerra habíase proyectado hacia los territorios más universalistas de la cultura del momento, funda con Canogar, Feito, Viola, José Ayllón, Manolo Millares, Manuel Conde, Pablo Serrano, Martín Chirino, Juan Francés y Manuel Rivera, el grupo El Paso. Grupo o movimiento catalizador que además recuperaba el hilo de la cultura moderna y del espíritu de vanguardia, a la sazón perdidos en España.

Y es el momento, también, en el que Saura va a acometer, para no abandonarla jamás, la aventura de la acción sobre un repertorio de imágenes, algunas posteriormente olvidadas, otras, recurrentes. Son varias las que aluden a nuestro pasado histórico y cultural (retratos imaginarios de Felipe II, curas y monjas) y que alternan con iconos de significaciones más universales (el desnudo femenino, la multitud...). En esta operación la agresiva expresividad de la que el pintor de Huesca está dotado parece destruir las apariencias que conforman la imagen hasta reducirla a pura teatología. Pero al mismo tiempo, algo emerge del proceso de descomposición tan violentamente provocado parece, así mismo, indicar el sentido de fascinación y de belleza que paradójicamente, la imagen atacada suscita. Y es en este debate en el que se está nuestro artista desde hace más de dos fecundas décadas. En la última practicante de toda suerte de grafismos y composiciones sobre papel. Recientemente, como dije, volviendo a la pintura sobre lienzo, de lo que debemos felicitarnos, pues pocas veces en la historia de la pintura universal se suele hallar tal armonía entre dos contrarios como en esta pintura de Saura. Me refiero a la coexistencia de una manera elegante y sabia de pintar, con el proceso de invención de lo monstruoso que en los cuadros de Antonio Saura alcanza tonalidades a la altura de los mejores momentos de nuestra pintura, más terrible.



Escribe
José
AYLLON

La transmigración de Mua

VINE al mundo en Oriente, hace unos miles de años. Me acuerdo perfectamente. Antes sólo me llegaba a ver bien los pies y las manos. Ni siquiera la punta de la nariz. Por eso, cuando pintaba en las cavernas sólo dejé constancia de mi mano. Era con la que me tocaba la nariz, con la que olfateaba; los ojos, con los que veía a los otros; las orejas, con las que oía. No me daba cuenta de que tenía una frente.

COMO decía, fue en Oriente, al inclinarme para beber agua en un arroyo. Si, estaba allí, en un remanso. Tenía que ser Mua. Fue una sorpresa porque, verdaderamente, me parecía a mi padre y a mi madre.

Pero era muy molesto. Siempre debía tener a mano un cacharro con agua y la posición era incómoda. El agua corriente, observé, no servía porque la imagen era defectuosa.

El descubrimiento de los metales facilitó las cosas. Puliendo horas y horas una lámina de oro o bronce conseguía una réplica de Mua bastante razonable. Y también lograba reflejar la luz del sol.

Fue muy útil en Egipto para que me pintaran las tumbas. Aquí pasé una época maravillosa. Era el solo Mua del país. Era el faraón. El único que lo sabía todo, lo veía todo. Era todo.

Después, en Grecia, tuve que dividirme porque había más Muas. Si bien eran hijos de reyes, semidioses o héroes. Gentes de alcurnia, pero empeñados en pasarlo mal. Ya habéis oído hablar de Antígona, de Orfeo, de Electra... Hasta de un tonto que se hacía llamar Narciso —¡qué vergüenza!—, intentando volver a poner de moda la imagen reflejada por el agua cuando ya teníamos unos espejos perfectos.

Prefiero olvidar este periodo tan infatunado. Aquí el Mua sólo traía disgustos y tragedias.

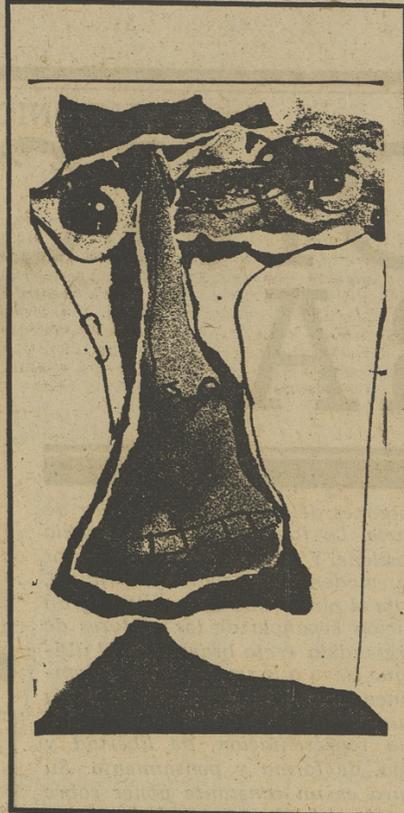
Unos siglos más tarde, las cosas cambiaron con la llegada de Jesucristo, hijo, en la Tierra, de un carpintero. Ninguna predestinación. Cada uno de nosotros tenía derecho a ser Mua. Si, había emperadores, pero también cortesanas, pensadores, comerciantes y esclavos. Esta diversificación de Mua era patente entre los mártires, en los que no se producía distinción alguna de razas o clases sociales.

Claro que en la recién nacida Europa habían empezado a tomarme muy seriamente.

En la Edad Media, después de pasar los bárbaros, poco digno de contar. Tuve que vivir un Mua anónimo, si exceptuamos algún santo, algún emperador rebelde o belicoso. Ningún artista. Apenas un filósofo y un médico judío.

Empecé a conocer mejores tiempos con el final del Gótico. Cuando los emperadores quedaron reducidos a simples reyes. Sobre todo en Italia, donde se quedaron en duques. Y en Venecia, ni eso. Ciudad en la que, precisamente, aparecieron por primera vez los espejos de vidrio con recubrimiento reflectante.

Y fue en Italia donde viví mis primeras liberaciones y más felices momentos. Estaba harto de representar exclusivamente a príncipes guerreros, héroes y mártires. A partir de Dante, y pese a su Infierno, pude ser pintor, escritor o arquitecto con nombre propio. Y enunciar teorías, aun-



que me llevaran a la cárcel de la Inquisición papista.

Mi entusiasmo es comprensible. Me sentía libre, cada vez más seguro de Mua. Poco a poco me había ido convirtiendo en el centro del Universo. Inventaba, dibujaba y me dedicué con toda seriedad a los números, a la música. Y hacía menos caso de lo que me encargaban. Elegía los temas, los materiales. Miraba las estrellas y calculaba. Me apasionaron los experimentos y llegaba a curiosas conclusiones.

Decidí pintar lo que me agradaba. Escenas bucólicas, paisajes sin figuras y figuras sin paisajes. Y un día decidí pintarme. Coloqué un espejo delante de mí y me trasladé al lienzo. Era un Mua grave y reflexivo. Y como testimonio del paso del tiempo, me seguí pintando. Mua joven, Mua menos joven. Mua viejo. Mua más viejo. Mua en el umbral de la muerte.

Me había hecho un Mua solemne, que, una vez trascendido su concepto sagrado de la existencia, enarbolaba cívicas virtudes: libertad, igualdad, fraternidad.

Llevar el Mua todo el día a cuestas se había convertido en una carga muy pesada, abrumado por el peso de los siglos.

Para aliviar esta carga encontramos el Mua colectivo, el Mua nosotros. Mua yo, Mua tú. Mua él. Mua vosotros, más allá de Europa. Hasta llegar al Mua ellos, mucho más allá de la Tierra.

Ahora me acuerdo de mi antigua Mua y me muero de risa. ¿Cómo pude tomarme en serio?

Aunque siempre quedan tontos que no dejarán de gritar con unción: ¡El Mua ha muerto! ¡Viva el Mua! A ellos les dedico mis mejores Mua.

Escribe
Juan GOMEZ
SOUBRIER

Desde aquel febrero, Antonio, hasta este mayo

DONDE NO VEAS, METE NEGRO

ANTE los cuadros de Antonio suele venirme a la memoria, de Sauna en vez, el refrán leído en Correas y Hernán Núñez que sirve de título a estas líneas. Apareció muy claro en aquel febrero que fue nuestro mayo una docena de años anticipado. Juan Tomás Salas, Nicolás Sartorius, Enrique Gimbernat, Fernando Arias Salgado, Manolo Gala, Jorge de Esteban, Pedro Schwarz & CO., caminábamos en primero de Derecho hacia febrero 1956, el mes por relatar más apasionadamente de una generación. Quizá de dos, y el tiempo a lo suyo.

«Cuando no veas en tu tierra y en tus gentes, Antonio, pinta negro» me pareció que le había dicho algún trago al pintor al ver la exposición que hizo en las salas de la Dirección General de Bellas Artes. Eran diferentes a todos los demás. Sobre un conjunto de transición hacia lo abstracto en el que había dejado olvidados sus afanes surrealistas destacaban dos cuadros en blancos y negros, puestos en un rincón y pintados los últimos según parecía. Eran el aldabonazo de una conmoción, el quehacer rompedor y exacto en el momento en el que —como en Dante— había vuelto el sol a dar otra vez nueve vueltas sobre su curso y aparecía enfrente de nuestra generación —maíz tierno— el cartel que decía: «Aquí empieza la nueva vida». Se llamaban «Figura» y ya no como los otros, «Los pelos de la nuez», ni «Hoy el dolor es lento».

Javier Muguerza, Enrique Múgica, Javier Pradera, Fernando Sánchez Dragó nos llevaron y trajeron por la calle Ancha de San Bernardo que parecía demasiado estrecha al compás del recién estrenado «Botijo-maguera». La música la ponía la Madelón y la letra predicaba:

Es Camilín, Camilín Alonso Vega
un señor testarudo y sin magín
inventor de enchufar mangas de riegos
a las puertas de un centro de postín
y si la gente va en manifestación
se caga Camilín en la Constitución.

Claro que sabíamos que no había Constitución, pero la rima tiene sus exigencias que la memoria no entiende. Fernando y yo nos conocimos en aquellos días cuando la fuerza pública nos disolvió al intentar llegar al Ministerio y nos presentaron las circunstancias y carreras que hicieron refugiarse a Fernando en el portal donde yo estaba.

Poco tiempo después muchos de ellos estaban en la cárcel tras la reunión de Tiempo Nuevo. Y tú, Antonio no has vuel-

to a exponer en España ni en el extranjero bajo patrocinio oficial español si mal no recuerdo desde la Bienal de Venecia 1958. La vida artística española de aquellos años te debe mucho, y la labor constante de animación y galvanización de tu entorno son pieza clave de los tiempos en los que éramos «marineros jóvenes e inexpertos» (así empezaban los cuentos de Vitinovsky en «La Codorniz», la que recibía las primeras series de «Cosas Mías» que escribía en el comunal estudio de la calle Barquillo aquel joven que quería ser escritor y que se llama José Luis Coll, y así empezaste a introducirnos en la plástica de lo espermático-hispano. Cuando una noche acompañábamos unos muy pocos al decano que se fue a París en prudencia, y cuando otros muy escasos oímos —en el perdido extranjero por supuesto— el estremo del «Cántico de los adolescentes» de Stockhausen.

A la mitad justa del camino entre aquella exposición y la actual (una docena de años por cada parte), fue mayo del 68, y la prima —era (con la uve perdida de Teresa Soubriet mi no-parienta) de Praga. De nuevo no volveríamos a ser los mismos y algo tan importante como nosotros nos nacía. Hasta llegar a esta su otra exposición de hoy, recibido como el clásico que ya eres, en este año en el que cumplas, como Luis de Pablo, el medio siglo. Cincuenta años a cumplir de vida en el cuarto aniversario de la muerte de Fray Hortensio de Paravicino, el predicador amigo de pintores que inmortalizó al Greco y que escribió bellos sonetos inéditos al cretense con versos tan ciertos hoy como entonces:

Se arma una envidia, y otra tanta estrella
nieblas no atiende, de horizonte rudo.
O aquellos que dicen:
No por tus lienzos perdonó a Toledo
el triunfador del Asia, antes más, dueño,
gubernaste, del cielo, los enojos.
Centenario a conmemorar con los cin-

cuenterarios de Luis de Pablo y tuyo leyendo de fray Hortensio la «Respuesta a una consulta sobre lo lícito o ilícito de las pinturas lascivas» y gustando todo el sabor del XVII. Pero sin olvidar que (siem-



Antonio Saura, en 1956

pre Jacques Brel, siempre) «el espectáculo continúa» que éste es un país donde para muchos pintores que tienen los años que tú tenías entonces el negro es solamente un color más como J. M. Bonet dice prologando a J. A. Aguirre, pionero de recuperarse a sí mismo en fuerza de recuperar pintores y pintura. Viendo esta tierra y estas gentes con otros aires, sobre el río de asfalto.

Y a nosotros mismos con diferente espejo. Con espejo de autorretrato nuevo. Como este último mes de febrero, cuando cenábamos juntos en un restaurante chino-parisino (mandarino), y recordábamos tu exposición del MOI y lo que yo escribí cuando la presentarse, en tus palabras: «Siento una extraña alergia ante lo grotesco y deformante ante los gestos simiescos y muecas forzadas como las que se hacen a los niños para divertirlos». Y así nacieron tus autorretratos entre las fotografías que te hizo tu hermano Carlos y ese deseo tuyo de «acto de humor», de elegirte como paisaje, de «retratarte» en sabia mezcla de técnica fotográfica, con un cierto elemento aleatorio voluntariamente buscado y una capacidad terrible de crítica y autocrítica. Algo que todos debemos tener para revivir por vez tercera y entender que hay que vivir los tiempos nuevos (otra cosa fue la reunión de entonces en Tiempo Nuevo), con el claro sentido de que «la aventura es la aventura», que los dogmas han terminado para todos y que el sentido del humor y la sonrisa que produce la alegría de vivir vencerán el pesimismo histórico. Para lo cual hay que seguirse viendo y viviendo en el borde de la propia sonrisa. Como siempre debió ser y como me escribió un día no muy lejano, en mi cuaderno un gran amigo: «Crítón, Juan, amigo... Ahora empezamos a vivir.»

Más y mejor que cuando, de tanto luchar por la libertad, fuimos lo menos libres del mundo. Aunque ya aprendíamos a entrever el sabernos mirar en Brel (siempre Jacques, siempre):

Ibamos a beber nuestros veinte años
Jojo se creía Voltaire
y Pierre. Casanova
y yo, que era el más orgulloso
me creía yo mismo...
«Et moi qui était le plus fier
Moi je me prenais pour moi.»

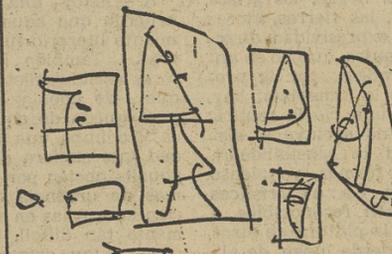
CATORCE NOTAS Y CATORCE GRABADOS

por Antonio SAURA



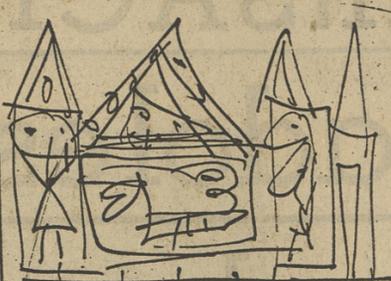
Retratos imaginarios

En muchas de estas pinturas en tela y papel realizadas en diferentes épocas, la semejanza ha sido hallada posteriormente a su realización, tratándose más bien de correspondencias azarosas que de objetivaciones decididas. Existen, no obstante, obras realizadas con objetivos precisos apareciendo la inevitable arbitrariedad de la elección y la extraña e intermitente fidelidad a unos pocos fantasmas que acaban, tarde o temprano, por hacerse presentes en los espejos. Aun en estos casos creo que no se trata exactamente de retratos en el sentido preciso de la palabra, sino más bien del encuentro con una imagen ya deseada a través de algunos signos que la hacen posible, refiriéndose más bien al espectro de la misma y a sus resonancias afectivas que a un deseo de objetivación, justificándose de esta forma el título general escogido. El encuentro entre la estructura básica preferida y el nombre dado se establece así por derroteros alejados de procesos tradicionales.



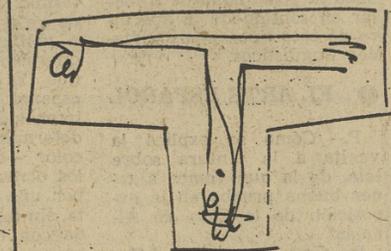
Montajes

Llamados así ya que no se trata exactamente de collages, sino de agrupaciones de dibujos y de pequeñas pinturas realizadas en diferentes lugares, sobre papeles venidos a mano y en épocas muy diversas. Dificultad de tirar todo aquello que sale de las manos.



Catedrales

Trasposición de los retablos españoles. Las mejores aportaciones de la arquitectura española, desde la dominación árabe hasta Antoni Gaudí, pasando por el plateresco y el barroco, nacen de una capacidad de acumulación excesiva y de una mezcla explosiva de formas y estilos. Difícilmente se puede concebir una España racista ya que los mejores platos de su cocina tradicional contienen una acumulación de ingredientes a primera vista contradictorios.



Crucifixiones

La elección de un tema como el de la crucifixión que he desarrollado a menudo en pinturas en tela y papel, no obedece a motivos religiosos. Después de la exhibición de las primeras obras realizadas con este tema aparecieron algunos comentarios en donde se calificaban de obscenas y blasfematorias. Otros críticos hablaron de una pintura religiosa e incluso mística. Debo confesar que no he pretendido conscientemente ni lo uno ni lo otro y quisiera explicarme brevemente. Desde muy niño me ha obsesionado el Cristo de Velázquez del Museo del Prado de Madrid con su rostro oculto entre cabelleras negras de *baja* flamenca, con sus pies de torero, con su estatismo de marioneta de carne convertida en Adonis. He procurado, al contrario

del Cristo de Velázquez, convulsionar esta imagen y cargarla con un viento de protesta. Es posible que se entreeva a través de estas obras un acto de humor que roce lo blasfematorio, pero no creo que se trate solamente de eso. En la imagen de un crucificado he reflejado quizás mi situación de *hombre a solas* en un universo amenazador frente al cual cabe la posibilidad de un grito, pero también, y en el reverso del espejo, me interesa simplemente la tragedia de un hombre (de un hombre y no de un dios) clavado absurdamente en una cruz. Imagen que como el fusilado de las manos en alto y la camisa blanca de Goya, o la madre del Guernica de Picasso, puede ser todavía un símbolo trágico de nuestra época.



Auto-retratos y multitudes

En la dificultad de realizar cuadros en pequeños formatos y debido a la necesidad de emplear técnicas abiertas, opté por realizar pinturas que fueran como fragmentos de las grandes, naciendo así una larga serie de obras resueltas mediante el empleo de estructuras y técnicas muy diversas. En todas ellas el formato empleado ha sido horizontal, contrastando con la verticalidad tradicionalmente impuesta a este tema, característica que trajo consigo no solamente facilitar la posibilidad de practicar la extrema distorsión de la imagen, sino también la acentuación del aspecto bidimensional de la obra y su ambigüedad de objeto plástico, precisamente fomentados por la imposición de un formato inhabitual. Si decidí poner el título genérico de *auto-retratos* a esta larga serie comenzada en París en 1959 y en donde de la dimensión de la tela ligita el acto pictórico a la fijación de la estructura sumaria de una cabeza, no es, evidentemente, por una preocupación narcisista, ni tampoco, como conviene señalar, por una actitud masoquista frente a mi propio rostro. Más justo hubiera sido titularlos *auto-retratos*, o *retratos-paisajes*, pero el primer título me pareció excesivamente lejano y el segundo podía prestarse a interpretaciones panteístas de las cuales en aquel momento permanecía muy alejado. Al no referirse concretamente a un rostro determinado, y habiendo surgido estas obras de mi propia mano, pensé que algo reflejarían de mí mismo, optando por este título equívoco que aún sigue provocando en mí cierto júbilo demistificador [...]. He querido, por otra parte, reflejar en estas grandes

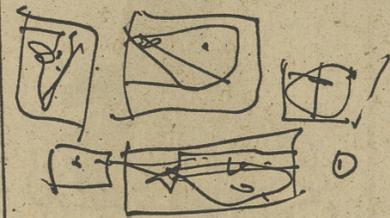
pinturas el clamor de las masas humanas atraídas como a un fanal por un culto, por una protesta o un fanatismo, por una indignación o una súplica: el espectador, al acercarse hasta el fanal, o al situarse dentro de él, sorprende en un relámpago instantáneo la variedad de los rostros en las antifomas de unos *auto-retratos*.



Damas en tetracolor

Título dado a una serie anómala y prematura realizada en 1957 utilizando fragmentos de papeles y pinturas de colores puros y estridentes —serie que constituyó una saludable desintoxicación, una *ascasis* dentro del delirio del blanco y del negro— y posteriormente aplicado a diversas obras realizadas esporádicamente. Obedeciendo sin duda a características temperamentales —y posiblemente históricas— me he limitado a emplear en mis pinturas un universo de colores sordos siempre dominados por el negro todopoderoso. El empleo de los colores primarios ha sido limitado, hasta el momento, a determinadas series realizadas en papel, sin que ello haya supuesto un verdadero conflicto a pesar de ser consciente de la contradicción que entraña esta separación. El deseo de permanecer concentrado en la investigación de la imagen dramática en la "obra mayor", de dificultad, sin duda, de mantener el color deseado cuando son barajadas estructuras complejas y acumulativas que raramente surgirían intocadas tras el combate mantenido para su ordenamiento y, por qué no, el temor a la dispersión de una cierta noción de estilo, han hecho que estas zonas del trabajo —la tela y el papel— hayan permanecido distanciadas. En estas obras de formato reducido, el color aparece casi siempre sostenido por una estructura dibujística y raramente —como hubiera sido mi deseo— en la plenitud de los tonos puros y las amplias masas simplificadas y vibrantes. Quizá debido a esto ha sido únicamente en ciertos collages, contruidos precisamente con fragmentos de color ya complejamente ordenados en su origen y obtenidos como por milagro, donde se ha logrado el equilibrio entre esta presencia franca del color y la estructura interna de la obra que lo sujeta y lo conforma. Este es el caso, me parece, de una serie de collages realizados mediante la utilización de fragmentos de carteles callejeros rasgados y ofrecidos en su estado bruto, material que abre las puertas a la aparición de enigmáticos fantasmas surgidos fundamentalmente de la hipnótica fascinación provocada por los muros desgarrados en las calles de la ciudad. Se trataba de aceptar el residuo y su estímulo azaroso, pero no de mostrar

pasividad frente a él. En muchos casos la imagen encontrada perduraba y la intervención era mínima, en otros, la oportuna conformación mediante el gesto elemental de la rasgadura suministraba un material destinado a formar una construcción inédita. En ambos casos rechazo de la cólera y observación paciente del fragmento que, milagrosamente, acababa por encontrar su lugar y una operativa intensidad.



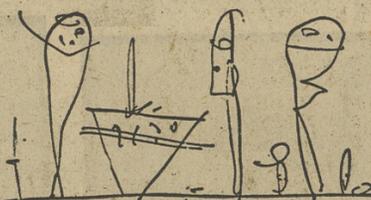
Transformaciones

Diversos trabajos realizados sobre viejas reproducciones de Skira encontradas en un almacén. La belleza violentada por la pluma iconoclasta. Venganza de la belleza: perseverancia de la imagen del soporte, persistencia de la memoria en la metamorfosis serial. Signos que vienen a la memoria: rabia infantil, sexos en las bocas publicitarias, los bigotes de la Gioconda respondiendo a los anteojos de Quevedo, la nariz del viejo de Ghirlandajo enfrentada con la superficie arañada. El divertimento puede alcanzar el poder de las inéditas apariciones.



Aphorismen

Personajes en color, de muy diversa catadura, realizados expresamente para esta edición de serigrafías, en un intento de aproximación a una selección de diversos aforismos de Lichtenberg que permiten la investigación de una sola figura. Postficio del propio Lichtenberg que hago mío: "Pour noirier, ce sont encore les noirs qui conviennent le mieux."



Repeticiones

Título dado a una serie de pinturas en papel y collages realizadas entre 1957 y 1963 y bautizadas posteriormente con el término empleado por Michel Tapié "Estructuras de repetición". Parcelación del azar. Universalismo destructivo. Metamorfosis de una estructura que a cada tentativa de repetición evoluciona de forma imprevista. Imposibilidad de repetir nunca nada.



Cocktail Party

Ilustración de esta degeneración occidental de la fiesta orgiástica primitiva que permite al individuo participar en la vida colectiva de la tribu.



Los Sueños de Quevedo

En 1962 realicé, por vez primera, una serie de pequeños aguafuertes y aguatintas destinados a acompañar la versión alemana de los *Sueños* de Quevedo. Las plan-

chas, laboriosamente trabajadas, acabaron por parecerse a algunas pinturas anteriormente realizadas, guardando todas ellas un aspecto de "acumulación", quizás debido a la imposibilidad —dado el reducido número y tamaño— de poder desplegar el aparato imaginativo que la obra requería. Tuve que reducirme a producir un amontonamiento espectral que sustituyera la gran parada del teatro mental, limitar necesariamente el multifocal desfile de acontecimientos, olvidar las fiestas campesinas y dejar de poblar los interiores vacíos. Debí sujetar la mirada cruel, la prolongación del eco y sus derivaciones, la fragmentación y el análisis, para limitarme a la proliferación amorfa e invasora, a la cercanía o al extremo alejamiento. Quedaba la posibilidad de tomar la actitud contraria e ilustrar, al modo del entomólogo frente a su variado y denso mundo, esta obra maravillosa —tan válida frente a la sociedad actual como lo fue para la de su época— con grandes imágenes que reflejaran más literalmente la vorágine de apariciones múltiples e intencionadas. En 1970 comencé la realización de un conjunto de litografías destinadas a ilustrar la obra de Quevedo y a permanecer íntimamente ligadas al texto de forma que nunca pudieran ser desgajadas del conjunto. Se trataba de realizar un verdadero libro ilustrado y de acuerdo con el editor Yves Riviere planteamos la obra de forma que las litografías —realizadas en piedra y tiradas a mano— quedarán incluidas en espacios precisos decididos de antemano. Las imágenes estaban destinadas a acompañar la lectura, al modo de algunos libros infantiles y de ciertas obras ya lejanas en el tiempo, proponiéndonos ilustrar realmente un texto fascinante y no vagabundear en la carambola de la aproximación. En el paso a paso a la verdadera aproximación y frente a un texto radiactivo e inagotable, queda todavía la posibilidad de continuar indefinidamente la fijación del desfile dispar de acontecimientos y personajes a través del sombrío e intemporal escenario de unos sueños.



Novisurias

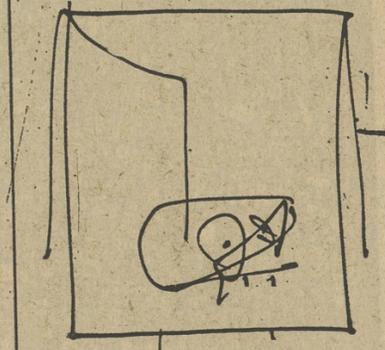
Título escogido por el crítico Juan Eduardo Cirlot. En principio esta serie de grandes planchas de espectros sexuales, trabajosamente logradas, iban a ser bautizadas

con los nombres de las fascinantes y lascivas diosas de un cabaret de Barcelona. "Las damas del Molino" fue otro título escogido y posteriormente rechazado en discreto homenaje a la calle Avinyó y a Helen Parr-Lin.



Pintiquiniestras

La idea de esta serie de litografías representando "gigantas amorosas", bautizadas con castizos nombres por el escritor español Camilo José Cela, nació de una lectura del *Quijote* de Cervantes: "Pues vayan todos al corral —dijo el cura— que a truco de quemar a la reina Pintiquiniestra y al Pastor Darinel y a sus élogos y a las endiabladas y revueltas razones de su autor, quemara con ellos al padre que me engendró si anduviera en figura de caballero andante".



Diversaurio

Título dado a un conjunto de serigrafías realizado en 1961 y comentado por José Ayllón. Deformando mi apellido los niños en el colegio me llamaban "Saurio".

Escribe
SANTOS AMESTOY

CONVERSACION CON

"Estoy en la adolescencia de la madurez"

PREGUNTA. — ¿Me equivoco si afirmo que Antonio Saura, pese a haber sido definido ya como un clásico vivo de la pintura española, es uno de los autores menos estudiados, un punto de referencia que se da como un consabido?

RESPUESTA. — Efectivamente, en España no se ha hecho un análisis profundo de mi trabajo. Puede que ello obedezca a que se han mostrado pocas veces cuadros míos; casi todas mis exposiciones han sido de obra en papel. El desconocimiento, así pues, es tanto teórico como práctico. Pero además supongo que un defecto muy español es el de darlo todo por sabido, o consabido, como dices.

P. — Tengo en las manos el catálogo de la exposición en Amsterdam durante el otoño pasado. Salta a la vista que esta excelente publicación ordena las obras por series temáticas más que según el acostumbrado orden cronológico.

R. — Sí, es temático, como la exposición aquella y la que se inaugura en Madrid el próximo lunes. El texto de Cirici Pellicer, que ilustra su catálogo, trata también de ser un análisis todo lo exhaustivo posible de las imágenes en torno a las que se desarrolla mi obra.

P. — Imágenes que pueden ser ordenadas, a su vez, en familias.

R. — Cuando yo empecé y me fui a París a colaborar con André Breton y el grupo surrealista, creía que verdaderamente el surrealismo era la revolución en todos los sentidos. Pero la decepción no se hizo esperar cuando allí descubrí otros mundos diferentes y la idea práctica de la posibilidad de otras formas más libres, más expresivas y más abiertas, que dieron lugar hacia la mitad de la década de los cincuenta, y sobre todo a partir del año 56, a la aparición de imágenes más definidas en sus relaciones con la rea-

lidad inmediata. Creo que desde entonces ha habido en mi trabajo una investigación coherente sobre la base de estos planteamientos.

P. — De aquellas diversas series, unas han desaparecido o se han ido imbricando con otras. Algunas permanecen, recurrentes, a través del tiempo.

R. — Por eso es por lo que la exposición de Amsterdam y esta de Madrid que la continúa han sido planteadas desde un punto de vista temático. Trato de huir de la idea de exposición retrospectiva, porque me parece que ello es todavía, aunque esté a punto de cumplir los cincuenta años, prematuro y conlleva una sensación funeraria o mortuoria. Y si bien la idea de esta exposición es, en efecto, antológica, como digo, se organiza en torno a la idea de las series. Y me parece una idea acertada. Fue precisamente el conservador del Museo de Amsterdam quien cayó en la cuenta de que había imágenes que coexistían en momentos y años muy diversos o que regresaban mucho tiempo después, pese a los cambios estilísticos, que, desde luego, ha habido, pues los años no pasan en balde. Hay temas, por otra parte, más constantes que otros, como el de la crucifixión o los desnudos femeninos.

P. — Hay un largo período de alrededor de una década — más o menos, la de los 70 — que nos es más desconocido a los españoles y que coincide con el abandono de la pintura sobre tela. Abunda en la temática de la multitud y en intervenciones directas sobre imágenes extraídas de los «mass media» o sobre la fotografía, como en el caso de la serie «Moi», que se cierra con la actual vuelta al lienzo.

R. — Hay, efectivamente, un prolongado abandono de la tela en beneficio de la utilización del papel como soporte que me permite investigaciones que, por supuesto, no considero agotadas. Durante

este período de trabajo sobre dos ideas básicas, la de la repetición y la de la acumulación. Al mismo tiempo me interesaba que en una misma obra fueran posibles varias lecturas diferentes. Por ejemplo, dadas estas características tan acumulativas, una conclusión inmediata podía ser la relación de proximidad o de lejanía con estas obras. La visión lejana o global debe funcionar como un cuadro, como un puñetazo o un choque puramente retiniano, pero en proximidad cada elemento de la acumulación funciona por sí solo; cada elemento empleado — y a veces hay más de un centenar de ellos — ha de tener una cierta densidad para que esta lectura sea válida; no sirve que sea una simple mancha, un acto gratuito; en sí mismo ha de poseer un cierto interés.

P. — Esos elementos proceden, a su vez, de fragmentos de dibujos previos.

R. — Muchos, sí; otros están hechos a propósito, y justamente de esta dualidad entre lo azaroso y lo voluntario

fluencia de la teoría en la que el estructuralismo, el canismo, la repetición y la diferencia delezianas...

R. — Sin duda es así. La manejabilidad del papel me daba la posibilidad de trabajar en sentido de la apertura de esos tipos y posibilidades lingüísticas.

EL ARTE ESPAÑOL

P. — ¿Cómo se explica la vuelta a la pintura sobre tela, de la que vamos a tener buena prueba en la exposición de la Casa de Alhajas?

R. — Creo que esta reflexión la continuaré. Pero sé que el abandono de la tela se debió también a una especie de pavor, de barrera, y la vuelta a ella se produce, naturalmente, por una necesidad de afirmación al percatarme de que, pese a las posibilidades que el papel me daba, me limitada afectivamente frente a la realidad; aquel trabajo podía terminar en una práctica maníaca. Volví a sentir la necesidad de una actividad más sensual, más inmediata y más dura.

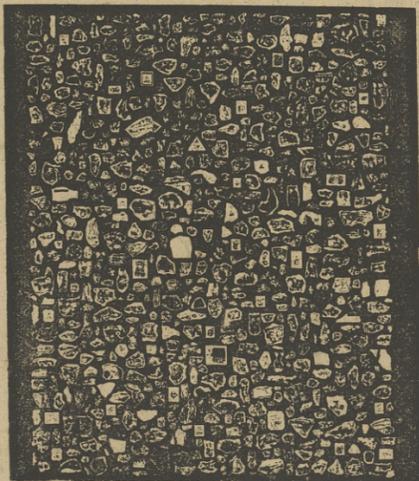
tipo no he podido negar nunca que en mi trabajo haya determinadas características que pueden identificarse con lo que se entiende por arte español. De todas formas habría otra manera de referirse a ellas, ya que a menudo sabemos lo que queremos decir, pero no por qué. Es cierto que el arte español se define por una intensidad especial; por una determinada concreción del color — el negro, los grises, los ocre, las tierras, etc. —; por una expresividad directa, sin tapujos, que no se anda con rodeos; por la presencia de lo inmediato; hay, también, una cierta rusticidad que no excluye la elegancia ni la sensibilidad... De todas formas, yo pienso que estas características también son reconocibles, a veces, en la pintura de otros países y, desde luego, de algunos pintores no españoles.

P. — No obstante, qué duda cabe, tu pintura ha sido a veces tomada como emblema de lo español y en determinados momentos — aquellos en los que otros artistas y tú fundais el grupo El Paso — como emblema

la poesía de López Pacheco... se reclama, también, una posición crítica frente a la realidad inmediata, la cual se alinea en el mismo frente crítico, al lado vuestro (tú mismo escribes lúcidos textos tácticos en la revista «Acento Cultural»). Se impone una opción, hoy lo sabemos bien, por el realismo social, casi bajo pena de pecado mortal.

R. — Estoy totalmente de acuerdo que aquel planteamiento literario fue un error total... También había pintores social-realistas. Y creo que — de unos y de otros — poco queda de aquella época. No hubo una personalidad que supiera desarrollar aquella opción por unas formas de urgencia que parecían necesarias en aquel momento tan difícil, tan complejo y tan extraordinariamente hostil. No hubo un autor capaz, como Quevedo en su época, de mezclar la imaginación con la respuesta a la realidad inmediata.

P. — Volviendo al presente. En la actualidad, los pintores más jóvenes coinciden



surge un dinamismo interesante.

R. — De esta descripción se desprende la sospecha de que durante este período estuvo presente la tendencia generalizada entonces en Europa y favorable a la recuperación, de nuevo, por el lenguaje en sí mismo, por la apertura de la obra, por su estructura. Quizá la in-

P. — Cierta tipo de imágenes saurianas están emparentadas con cierta temática española y parecen suscitar visiones de nuestro pasado cultural, a veces de una manera muy expresivamente crítica.

R. — Es curioso. Yo nunca he pretendido hacer un arte español y a pesar de ello, ante observaciones de este

de una actitud crítica y ética frente a la realidad española. Cierta que tú camino crítico pasa por un amplio diálogo con el arte universal y con la vanguardia. Lo chocante no es eso, sino que entre el 56 y el 58 y en el territorio de la literatura y de la teoría (son los años de los libros de Castellet como «La hora del lector», de

contigo en la vuelta a la pintura en su acepción más consuetudinaria, sólo que lo plantean de manera radical. Para ello parecen enlazar con la tradición de los abstractos de los años cincuenta, en especial de los pintores americanos y, valga la redundancia, más pictóricos. Ello les lleva a la interesante posición de afirmar que

SAURA

no hay pintura abstracta ni figurativa, en última instancia: pintar es pintar. Pintar sólo por el placer de hacerlo.

R.—Tengo la idea de que actitudes tan tajantes son siempre peligrosísimas. Son justificables en ciertos momentos, cuando se trata de provocar, de afirmar ciertas posibilidades o convulsionar ciertos estratos sociales. También comprendo que la actitud de determinadas prácticas artísticas habidas en los últimos años han podido conducir a una situación insoportable. Me refiero especialmente a ciertas posiciones minimalistas o conceptualistas, que en muchas ocasiones han constituido una verdadera auto-castración, cuando no un claro exponente de lo que es una actitud de sometimiento al colonialismo natural. Creo que hay determinadas tendencias y recursos figurativos y críticos que posibilitan el análisis de lo real en su gran complejidad. Como hay que poner ejemplos, diré que ésta es la fórmula del Equipo Crónica y que su obra permanecerá en el futuro. Pienso también, aunque yo no practique ese tipo de pintura, que la abstracción es el gran arte del siglo XX, y que en lo que resta de siglo vamos a asistir al espectáculo de la vigencia de formas y fórmulas muy contrapuestas, como corresponden a estos tiempos caóticos y contradictorios y, al mismo tiempo, tan ricos en posibilidades.

«MOI»

P.—Debía haber preguntado ya por «Moi». Como todavía es tiempo, quisiera



mero trata de lograr una ilustración indisolublemente unida al texto, el cual, seleccionado por mí en varios fragmentos, me parece no sólo fascinante, sino tan vigente hoy como en el siglo XVII. La serie «Moi» consiste, también, en un trabajo muy elaborado que parte de una fotografía de mi propio rostro tomada por mi hermano Carlos, y sobre la que yo procedo por distorsiones ya en el laboratorio y mediante intervenciones directas para iluminar ciertos aspectos de la realidad y obtener otra objetividad tan real como la de la propia fotografía. La idea era, justamente, provocar la propia imagen para suscitar la aparición del monstruo. La elección de la propia imagen es debida a que frente a la de

de lo monstruoso hasta su extremo. Me parece que cuando se va muy lejos en algo se acaba llegando a una nueva realidad, como creía André Breton.

P.—En tu interés por lo terminológico se da la feliz circunstancia de que obra, también, una delectación muy elegante y muy cuidada en la pintura. En «Moi» esta delectación parece más llena de dificultades.

R.—A pesar de mi interés por lo monstruoso me gusta apoyarme en un cierto bien hacer. En «Moi», efectivamente, la cosa se ponía más difícil, porque el elemento del que parto, la fotografía, es más hostil e irreductible. Verdaderamente, pienso que la capacidad de objetivación de la fotografía hace que és-



hacerlo de la manera más subjetiva. ¿Qué supuso «Moi» en «toi», por decirlo así?

R.—Durante estos años en los que me he dedicado a trabajar sobre papel podría decir que los dos trabajos más logrados, más elaborados, han sido la ilustración de «los sueños» de Quevedo y el que título «Moi». El pri-

un tercero, por ejemplo la de la mujer que amas, el hecho hubiera tomado un carácter en cierto modo blasfemo. Sin embargo, al emplear tu propio rostro la operación se convierte en legítima. Esos aspectos de violación y blasfemia se desubjetivan hasta crear una nueva realidad, y es posible llevar la idea del monstruo y

te sea el verdadero arte del siglo XX.

P.—¿Tal vez, de ahí tu necesidad de volver a la pintura, en coincidencia con tu medio siglo?

R.—Tal vez. Lo que sí sé es que todavía no he cumplido el medio siglo, pues me faltan unos meses, y que estoy en la adolescencia de la madurez.

Coloquio sobre literatura española

NO HAY TENDENCIAS, SINO INDIVIDUALIDADES

EL diálogo en torno a la existencia de modas más o menos impuestas, la genealogía de sus obras respectivas y el papel de la poco visible crítica literaria, fueron algunos de los temas que se barajaron en la última mesa redonda sobre «Literatura española: nuevas tendencias», en la que intervinieron Luis Suñén, en calidad de moderador, y Lourdes Ortiz, J. María Guelbenzu, Fernando G. Delgado y Javier Marias, novelistas.



LOURDES ORTIZ



FERNANDO G. DELGADO



HABLO la primera ponente del abanico de obsesiones que le habían llevado a escribir sus dos primeras novelas y una serie de ensayos y trabajos críticos. «Luz de la memoria», en opinión de su autora, nació de un conjunto de experiencias políticas y vitales enmarcadas en la tesis luckasciana del «héroe problemático»; es decir, de la reflexión sobre un personaje, Enrique, no integrado, no conforme en su sociedad. Confluyó, asimismo, la ambición por huir del esquematismo y por reflejar adecuadamente la complejidad de las relaciones humanas, que, en la novela, aparecían como un sistema de espejos reflejándose mutuamente e inmersas en una serie de saltos en el tiempo. La segunda novela, «Picadura mortal», nació de otro meollo de obsesiones: novela policíaca, fue el fruto del deseo de la autora de probar su capacidad narrativa misma, de contar en la acepción aventurera y lúdica del término. Para lograrlo, se acercó a los modelos de la «novela negra» norteamericana. En cuanto a su concepción del estilo, dijo Lourdes Ortiz, que rehuía la preocupación obsesiva sobre el mismo: más que empeñarse en un pulimiento sintáctico, el estilo se advierte si el escritor se ha dejado fluir, si ha encontrado el ritmo narrativo que conviene a sus propias emociones.

J. MARIA GUELBENZU

LOS novelistas, en sus mejores entrevistas, cuando examinan a fondo su propia obra, o la ajena, son indefectiblemente inferiores a sus propias obras; lo que más suele interesar de lo que dicen es el cotilleo, la relación de sus maneras de escritor, de las triquiñuelas y vericuetos de su propia escritura. Por eso me pregunto —dijo Guelbenzu— ¿qué puedo decir como escritor acerca del tema que se ha propuesto en este ciclo? De esas cosas, si interesan a alguien, estoy dispuesto a dialogar en el coloquio —señaló— y ahora cabe decir que somos individuos y no tendencias. Añadió, luego, que escribe porque le gusta y porque lo que sabe lo adquiere escribiendo, y que nada más lejos de su intención que esa, tan desorbitada y demagógica, de «renovar la literatura». Habló, a continuación, de lo que sardónicamente llamó «tendencia de los pelmazos profesionales», expertos en crear una situación agónica y caótica, cuyo único postulado es que no existe nada de interés en la literatura y aun en la cultura española. Se conforma así, en opinión de Guelbenzu, una «sociedad teológica», con sus absolutismos, sus maneras maniqueas y la elevación a meta de la insatisfacción. Terminó estableciendo una analogía entre el papel del mito en las sociedades primitivas y el de la literatura en las actuales, a través de una cita del historiador de las religiones, Walter Otto: lejos de verse obligada a acceder a viejos olímpicos o cotas literarias sublimes, la literatura no es más que lo que, bueno o malo, grandioso o miserable, se revela al hombre a través de sí misma: «ens realissimus» desvelado a la manera que lo desvelaba el primigenio orbe sagrado.

EL isleño leyó una breve comunicación que se iniciaba haciendo mención del pudor del escritor y de la calidad ambigua de sus oráculos. Dijo que se declaraba «escritor realista» en la medida en que lo son Conquero o Italo Calvino, es decir, en la medida en que no admite ruptura entre realidad e imaginación. La vocación de Delgado nace de la pretensión de huir de la realidad inmediata y opresiva de la vida en las islas Canarias y de su deseo de salvar el mundo de su infancia, aquella época feliz en que la cotidianidad y el sueño andaban mezclados y él vivía vinculado a la invención y la mentira. Su primera novela «Tachero» fue un proyecto de autodefensa narcisista. Sólo tras haberla escrito conoció la tarea de laboratorio a que muchos novelistas entregaban su lenguaje a la hora de escribir novelas. «Exterminio en Lastenia» posee mucha mayor vinculación con el trabajo sobre el lenguaje: es el relato de una serie de destrucciones personales y familiares reflejadas principalmente en el lenguaje de quienes las experimentan. Al mismo tiempo, como en el caso de Flaubert, es una obra que surge «para sobreponerme a la asfixia». Es la conciencia de insularidad y de aislamiento, de la existencia de límites, la que provoca la escritura de Fernando G. Delgado.

JAVIER MARIAS

SALVO lo que suele llamarse «espíritu del tiempo», que además agrupa no sólo a literatos, sino a gentes diversas de cada época, jamás han existido tendencias, sino individualidades. En cambio, lo que existen son modas, movimientos literarios generados principalmente por la crítica, puesto que todas estas clasificaciones, corrientes, inclinaciones estilísticas y agrupaciones arbitrarias son obra de profesores y críticos. Pero, en opinión de Marias, en los últimos tiempos estas modas han adquirido en nuestro país una gran virulencia, hasta el punto de que, tras exponer sus tesis acerca de cómo debe ser la literatura, los críticos exigen de los autores que se ajusten a sus postulados. Utilizando como ejemplo, el caso de la antología poética de Castellet, dedicada a los novísimos, destacó la manera artificial en que se crean legiones de escritores miméticos que persiguen las pretendidas «poéticas» que la crítica deriva de obras espontáneas. En el territorio de la novela, Marias describió tres de estas «modas»: el realismo social, al que siguió el experimentalismo y a los que hoy suceden los reclamos de una «literatura divertida», de aventuras, policíaca o fantástica. Desgraciadamente, continuó Marias, hay una gran intransigencia: cada tendencia estilística crítica o silenciosa a las otras. Tras señalar que las obras valiosas serán aquellas que, lejos de modas, respondan y tracen su propio camino, terminó pidiendo mayor transigencia mutua entre las diversas maneras de escribir y estilos o preferencias.

J. A. U.

Escribe
GUILLERMO
CARNERO

El melonar de Madrid (CARTA MARRUECA)

MUY querido maestro: Después de varias semanas en la Corte, he podido referirte puntualmente el estado de la riqueza, costumbres, modas y bailes de este pueblo, dejando para lo último lo que concierne a su literatura, y no por mi voluntad. Es ardua tarea emprender averiguaciones, y más llevarlas a término, a causa del peculiar carácter de los hombres de letras de esta nación. He asistido a varias reuniones y tertulias y poco he sacado en claro. Corren en exceso los jugos fermentados, que entre nosotros prohíbe la Ley del Profeta, y me ha sido muy difícil encontrar un informante sobrio que me aclarase el sentido, oculto para un extranjero, de las noticias y alusiones que dan materia a los corrillos y mentideros. Creo que el abuso de la bebida entre los hombres de letras de este país se debe al peculiar funcionamiento de su política, tan poco favorable al talento: no ocurre aquí, como en naciones civilizadas, el que un poeta sea llamado a palacio y se le confie un Ministerio por haber publicado una buena oda en el «Mercurio» o «La Gaceta». De modo que las mejores inteligencias despilfarran su genio en cuestiones alambicadas y de poca trascendencia para el provecho y mejoramiento general. Pero vayamos a lo nuestro.

HAY, al parecer, una cuestión que fomentará encontradas opiniones en el día, y que, por lo visto, concierne a asunto de mayor grovedad que la literatura, aunque en este terreno se plantee. Como en anteriores cartas te escribí, es grande la diversidad de este país entre el centro y la periferia. Viven en el centro pueblos adustos y cejjuntos, con algo de místicos, dedicados al pastoreo y al cultivo de una tierra de la que, con improbos y seculares sudores, han subsistido desde los albores de la Historia. Por otro lado, en las comarcas ribereñas habitan gentes comerciantes y marineras, de costumbres más libres y relajadas, de genio risueño y festivo: los diligentes catalanes, los alegres valencianos, los jaraneros andaluces. Como tú me has enseñado, la diferente índole y organización de la economía ha de reflejarse en el ámbito de la moral y la literatura.

EL hecho no fue visible hasta hace unos quince años, cuando este país pudo, al fin, abrir sus fronteras a las mercaderías e ideas del exterior, después de verlas cerradas durante varios lustros por las causas políticas de que te hablé en mi penúltima carta. Cuando el país se enclaustró, hace ahora cuarenta años, hubo por fuerza que dirigirse su espíritu, no encontrando en la realidad motivo de alivio ni

regocijo por los cauces escéuticos que propugnaban los poetas del centro. Aunque no estoy muy seguro en este punto, creo haber entendido que una afamada poetisa, llamada Norah Crémer, criada en las montañas de León, y hoy residente en alguno de los cantones helvéticos, dio las primeras muestras de lo que iba a ser la norma durante veinticinco años. Para que te hagas una idea de la postración a que con ello se condujo a las Bellas Letras, te citaré los títulos de algunas obras que muy exactamente la representan: «Pongo el dedo en la llaga», «Con Dios y mis azadones», «El que no esté libre de pecado que se tire a la primera piedra», «Ángeles y atascaburras», «Hoy ha parido la oveja».

COMO te decía, hará unos quince años que aparecieron escritores más jóvenes que obedecían al genio más jovial de los pueblos periféricos. Trabajaban el lenguaje como nuestros orfebres en los zocos y leían ávidamente cuanto caía en sus manos de allende las fronteras. Por ello, empezaron a ser llamados despectivamente «venecianos», calificativo que luego orgullosamente aceptaron para sí. Mira por los títulos de sus obras lo que te digo: «Turrón de frutas», «Los quejidos de Tertuliano», «El viaje a las islas Borrromeas», «Mis meriendas con Leonor de Aquitania»,

«Una góndola de sándalo», «Guindas al marrasquino en el palacio Farnesio». Y podría citarte otros muchos.

LEGUEMOS, ahora que estás en antecedentes, al asunto del que hoy quiero hablarte. Uno de esos poetas considerados venecianos, cuyo nombre no he podido saber con certeza, aunque creo ser el de Antonio Mesetas o Antonio Estepas, ha causado gran revuelo entre los poetas del centro, que andaban con el rabo entre piernas. Quieren reivindicarlo como suyo y presentarlo como prueba del fracaso de la llamada literatura veneciana, en la que este Estepas o Rastrojos venía siendo comúnmente incluido, aunque a este respecto habría algo que decir. Como viajero tengo grandes dificultades para conseguir las primeras ediciones de sus obras, que incluso los naturales de este reino han de procurarse con esfuerzo; pero me dicen que muy pronto la Mancomunidad de Labradores de Secano de las dos Castillas costeará una edición completa, que se preparará con todo primor y cuidado en una imprenta especialmente instalada en las ruinas de Numancia, y que luego será depositada en el Museo Nacional del Jugo de la Raza. Dicen las malas lenguas que con esta maniobra se pretende sacar del olvido a los llamados poetas del centro y formar con ellos una escuela presidida por el mencionado Mesetas, sin su consentimiento y aprovechan su notoriedad como poeta veneciano.

TUVE ayer ocasión de departir unos momentos con él, y le hallé algo apesadumbrado por todo cuanto te refiero. Una delegación de la Asociación de Aparceros Federados del término municipal de la Puebla de Sanabria, ataviada con tra-

jes regionales, había venido a ofrecerle, en sencillo homenaje, unas espuelas de lentejas y garbanzos y tres cabritillos lechales. A las puertas del Ministerio de Agricultura, donde sucedió, esperaban los síndicos del Gremio de Ahechadores de la Maragatería. En su discurso dijo Mesetas que si aceptaba emocionado tales testimonios de afecto popular, no quería que su nombre fuese piedra de escándalo. Lo ni motivo de enconados odios entre hermanos. Aun así, hubo de aceptar la presidencia de la Comisión que desde ahora concederá anualmente un galardón literario que, con el nombre de Pimiento de Oro del Bierzo, pretende fomentar la creación y difusión de una Literatura acorde en todo con las esencias mesetarias. Estepas fue sacado en hombros triunfalmente y luego paseado por todo Madrid en un trillo ricamente enjaezado. La muchadumbre fue enardecidándose y a su paso por el estanque del Retiro destruyó la falúa del poeta Luis Armando de Escalona, que se encontraba en dique seco para sobredorar algunas cornucopias que se habían deteriorado en un reciente viaje a Alejandria.

CREO, querido maestro, que el propio Mesetas no comulga con tales desafueros, pero a pesar suyo los fomenta al mantener un absoluto mutismo sobre la trapionda de que está siendo objeto. En privado, sin embargo, mantiene sobre el asunto serias reservas, de las que sólo participan sus allegados. Señala que, por ejemplo, su libro titulado «Sepulcro en Turégano», que los mesetarios veneran como el Santo Sudario, se titulaba originalmente «De Siracusa al cielo», y que sólo presiones de un editor avisado le llevaron a modificarlo. Pone de manifiesto su amor profundo a la cultura más cosmopolita, y en abono de ello recordó haber visto pasear a orillas del Sena a una muchacha sueca, doble rasgo de imperdonable venecianismo a decir de los más radicales mesetarios. Pero teme ahora aducir tal encuentro en su descargo al haberle sido revelado que dicha joven no era tal, sino un conocido intelectual hispano-escandinavo que, disfrazado de putetisa frisona, pretendía ocupar así un sillón académico.

NO sabe nadie en qué acabará este dilate, que en todo caso supongo de corta duración. Se espera alguna declaración de Mesetas, el único que puede volver las cosas a su natural estado. Veré a escribirte si hubiera algún cambio que debas conocer. Adiós, y salud.



Escribe BRONCHALO GOITISOLO

La artística
movida

BAILA MIENTRAS PUEDAS

CHAVAL, por fin esto se está poniendo bien. Lo contaba papá NIXON el otro día: ese patriarca destrozado y roto por el olvido. Vino, y en el Ritz lo contaba muy claro: «La tercera guerra mundial ya ha empezado». Y vino a dar la razón más surrealista a la ya de por sí muy surrealista realidad. Vino a profetizarnos al muerto de Arturo Soria, a contarnos que aquí están.

Por vez primera desde que uno se dedica a esto —que, de verdad, hasta puede ser triste— la cultura ha desmadejado la película de hilos arbitrarios que propone imponer la sinrazón. Las fiestas del Dos de Mayo en Malasaña, la cultura en la calle, la película sencilla, esa misma que nos ofrece FERNANDO TRUEBA, película otra, de las de verdad, no de las que sueña un loco escribiente de información más o menos imprecisa. Película que nos hace participar del lado de los de siempre, una oscura raza que comenzó a querer pronunciarse después del camelo y toda esa historia. O sea, después de lo de Franco.

Historia aquella de matrimonios locos amparados en la oscurantismo de la práctica política clandestina. Historia que pagan hijos sin culpa, historia que también ganan porque no tienen culpa, historia de los famosos hijos del 2000. El coco nacional supera con creces las imposturas de los sin coco nacionales. A PEDRO ALMODOVAR le importa tres pitos pasar en la cinemateca una especie de cosa semiclandestina, por lo del super-ocho, pero que dura hora y media y que, bueno: Folletín.

ALMODOVAR está en acabar un largometraje «en serio».

El «Nuevo Fotogramas» huye, con la cabeza esa de los que huyen, y nace en el calor del Sol. DEZINE, revista otra que viene a formularnos la figura extraña del desamparo, esa cosa absolutamente desdeñable y casi informada dentro de la élite del tema temero.

Estamos absolutamente protegidos casi todos. Creo que hasta esto marcha —dentro de los límites que, en fin— hasta bien o, por lo menos, mejor. Hay hasta claros indicios —es una realidad— que el teatro Martín va a conocer momentos de esplendor rocanrolero, allí mismo de donde nace la insidia. Hay EDUARDO HARO IBARS que presenta un libro sin libro en el café Ruiz, de Madrid. Sostenía Eduardo que no hay más acción que la acción y que la máquina de escribir era una especie de sublimación instantánea de la instantaneidad (ahí es nada, el humor).

Me proponía AGUSTIN TENA que por qué eso de que se hubiera promocionado Dezine y VAIVEN a la vez. La gracia de las élites elitistas, del pan con el pan, de

CEESEPE



la memez iconoclasta con la memez más iconoclasta, todavía, si cabe.

Y bueno, pocas cosas ya se le ocurren a uno en este contexto decontextuado en el que estamos. Baste con ver la figura seria y terrible del ilustrador. Baste con ver esos rostros trágicos y que sea —por vez primera y venidéra— él mismo quien explique de verdad.

FERNANDO FANDINO y VICENTE MOLINA FOIX acaban de presentar el libronovela de JESUS ALVIZ (Ediciones Liber,

tarias) este viernes. Te ruego que nada te pierdas. Se está contigo. Uno ha comprendido, le hacen comprender, que no hay cultura con algo más que una máquina de escribir: sirva como muestra el veto que el CENTRO DE PROMOCION (CEPANFE) ha concedido para las becas de «plástica»: «No se admiten fotografías». Sirva de muestra los muertos comunes de la sinrazón. Así no se puede hacer ni cultura ni nada. «Baila mientras puedas». Una canción de BURNING.

NOVELA

EN EUSKERA

Esfuerzo y aislamiento de la literatura vasca

Esribe
J. A. UGALDE

EN la presentación de esta novelita (1) —más bien cuento de mediana longitud—, Ibon Sarasola, autor de una «Historia social de la literatura vasca» y, tal vez, el mejor conocedor joven de las escrituras en euskera, dice que se trata de «la primera novela escrita en vasco que se traduce al castellano fuera del país y para gente de fuera del país». Me parece que en este hecho estriba básicamente la importancia de la publicación y creo, también, que el suceso habla por sí mismo, arroja luz a ambos lados de ese abismo siniestro y extraliterario que hoy aísla al pueblo vasco y le cerca como «foco de tensión».

SIGAMOS un momento el inteligente prólogo de Ibon Sarasola. La producción escrita vasca —nos dice— empieza a mediados del siglo XVI; pero la propia literatura no empieza como tal hasta casi finales del siglo pasado. La producción novelística en euskera, anterior a la guerra civil —sigue Sarasola—, no llega a la docena de títulos, y sus autores procedían, con mínimas excepciones, de medios eclesiásticos o ambientes rurales de formación literaria nula.

APUNTEMOS, por nuestra parte, y si quiera esquemáticamente, algunas causas mayores de esta situación: la ausencia de tradición escrita en euskera (salvo la profusión de catecismos y devocionarios) hace bola de nieve con la posición liquidacionista que, desde las guerras carlistas, y con tenacidad casi invariable, Madrid destinó al idioma vasco, con el ciego e inducido desprestigio de la lengua vasca como lengua de cultura, con la castellanización escolar dominante. Posteriormente, los principales esfuerzos dedicados al renacimiento del idioma (en la época nacionalista-sabiniana) se destinan al didactismo histórico, sociológico, poli-

tico. Tras la guerra, la situación se agrava: a la represión centralista brutal y sin paliativos se une el crucial problema de la dispersión dialectal del euskera y las polémicas en torno.

DESDE la óptica de Euskadi y del actual esfuerzo recuperador del idioma, escribir literatura es sufrir con especial intensidad, viene a decir Ibon Sarasola: la lengua está desesperadamente subdesarrollada y el escritor no tiene el mínimo de tradición en que insertarse, en que mirarse, para comprobar su propia evolución y para revivificar lo que hubiera de valioso en la memoria escrita colectiva. Pienso que hay que añadir otro carácter, ineludible casi, de la literatura actual en vasco: el hecho mismo de escribir es un acto político, una afirmación nacional, un rechazo de la dominación monolítica del castellano. Habrá quien diga que no debería ser así; pero el hecho es que, por regla general, quien está dispuesto, en su edad madura, a recuperar su idioma materno o a consolidar la alfabetización escrita del idioma que habla compartidamente con el castellano, no suele ser de Unión de Centro Democrático, ni siquiera del PC de Euskadi. Por otro lado, sería

raro que quien se decide, tras largos esfuerzos, a escribir novela o poesía en euskera olvidara el inmenso vivero temático que constituye la propia y dramática epopeya de su tierra, el enorme peso de las luchas políticas e ideológicas en su pueblo.

«Cien metros» («Eun metro»), la novela de Ramón Saizarbitoria, cuya traducción al castellano origina este comentario, es una muestra casi modélica de todo lo antedicho. El argumento es la oleada de recuerdos que sacuden los postreros minutos de vida de un joven activista, mientras, perseguido de cerca por la Guardia Civil, recorre los últimos cien metros con el objetivo, desesperado, de morir ante testigos. La narración de la progresión paralela de la carrera y de los recuerdos se ve sólo interrumpido por los titulares de los periódicos que darán cuenta del hecho, por las parcas y desoladas reacciones de diversos estratos de la población de San Sebastián y por el interrogatorio policial del único, y también joven, testigo del suceso, quien de forma fortuita, inconsciente y casi mágica se halla enlazado con el fugitivo muerto.

MEDIANTE una escritura sincopada (al menos en la traducción), descriptiva y de diálogos ambiguos, Saizarbitoria logra comunicar, durante las interrupciones sociologistas de la narración principal, el tenso ambiente, la helada alucinación que hechos similares provocan entre las gentes del País Vasco. La parte central del relato, a su vez, alterna el ritmo ascendente del monólogo que sostiene el fugitivo (quien se dirige a sí mismo en segunda persona) con el tono lírico de la mayoría de los recuerdos. Hasta en la traducción castellana (que Ibon



Sarasola ha leído sin poder evitar una sensación «extraña») se advierte lo parco de los recursos, la inevitable resistencia de la lengua a adaptarse a las técnicas dúctiles y diversas utilizadas por el autor, quien con esta obra abordaba su segunda experiencia novelística en euskera. Y esperamos que insista.

PERO he dicho al comienzo de esta reseña que la publicación del libro de Saizarbitoria arroja luz a ambos lados del foso que separa al País Vasco del Estado español. Ya hemos visto la significación del libro en el ámbito vasco. El hecho de que se trate de la primera traducción novelística al castellano efectuada, además, por una editorial privada que recientemente ha sido sancionada por otra de sus publicaciones («El libro rojo del cole»), habla bien a las claras de la ausente atención de las jerarquías culturales del país por establecer puentes de comprensión, de la carencia de interés por facilitar el mutuo conocimiento cultural de las lenguas del Estado, de la sorda obstinación con que todavía se practica el silenciamiento de lo diverso, problemático y enriquecedor que existe en el mosaico de este país. No se debe olvidar este hecho: hay muy pocas novelas escritas en euskera, pero para el español ésta es la primera.

(1) «Cien metros», de Ramón Saizarbitoria (Editorial Nuestra Cultura).

Esribe
José L. MORENO-RUIZ

LAS CARABINAS DE GASTIBELTSA

ESE concierto barroco para txalaparta titulado «Las carabinas de Gastibeltsa» (1), que inicia el novelista con unas palabras de Buenaventura Durruti, es, ni más ni menos, tal y como a modo de subtítulo se asegura en la bella portada del libro, «la larga lucha de los vascos por su libertad», la epopeya de un pueblo que define así Buenaventura Durruti en las palabras con que Marc Légasse inicia su novela: «Pabellón de los piratas del mar Cantábrico, bandera de los «mutillak» del cura Santa Cruz y emblema de la revolución anarquista; la rebelión anda siempre en el País Vasco, a la usanza de su tradicional «etxeko anderea» vestida de negro.»

Yeso a despecho de muchos: de quienes aún no se han enterado de que el nacionalismo revolucionario es y fue siempre el freno único para los afanes uniformadores, despersonalizados, del capital y del Estado; y a despecho, por supuesto, de quienes, aposentados en cómodas y pretendidas posiciones de «izquierda», se mofan del cura Santa Cruz, de otros muchos curas fieles a los afanes terrenales de su pueblo, y, sin embargo, bien prestos andan a la hora de estrecharle las manos a cuantos obispos se les pongan por delante en cualquier recepción oficial, a más de, no obstante su verborrea supuestamente anticlerical, ser incapaces de poner freno a las muy rentables apetencias (asunto de la educación, por ejemplo, subvenciones estatales, etc.) del clero. A este respecto vale reseñar lo que dice el escritor libertario Beltza en su prólogo para «Las carabinas de Gastibeltsa»: «Se trata de una Euskadi independiente, unida, euskaldun y, por qué no, sin estado y sin propiedad privada». O reseñar ese desprecio vivificante hacia la normalización política (decía el irlandés Bernard Shaw —que aparece varias veces en la obra que comentamos— que el humor permite a un pueblo privado de libertad tener a distancia la huella del carcelero), desprecio hacia la normalización contenida en un pasaje de la novela de Marc Légasse: «El país recobró su independencia tradicionalista, libertaria, católica y anarquista. Fue una hermosa época de folklore político».

DICE Alfonso Sastre en su prólogo para la novela —la obra lleva dos prólogos, uno de Sastre y otro de Beltza— que el libro es una especie de reflexión

fantástica sobre los vascos, en forma de fábula épica y lírica, en la cual los vascos han de reconocerse en el «absurdo» de la fábula. Y, ciertamente, han de reconocerse en la fábula que lleva a unos personajes por mares y tierras extrañas, al encuentro casual devenido en afecto y solidaridad, de indios habitantes en el territorio norteamericano (ese hermoso pasaje en donde los vascos viajeros luchan al lado de los mohicanos, disparando las carabinas gastibeltsa contra los soldados salvajes de la caballería yanqui), o de los habitantes del Himalaya, en la fraternal compañía de un polaco y de un irlandés. Nexo común: la defensa de la propia identidad frente a la barbarie desarrollista del capital; la defensa del ser propio frente a la brutalidad del uniformismo productivista, base del terror inherente a ese espacio de colaboración europea (debidamente supervisado por USA) sobre el cual se alimentan de brutalidad los actuales Estados europeos. Un dato más, absolutamente verídico, que se contiene en la página ochenta y tres del libro: «Manuel Santa Cruz, apresado por la policía a la hora de la misa del gallo, huyó, con su casulla dorada todavía puesta, por la ventana de la sacristía. Se escapó hacia la frontera, reunió al pie del calvario de Biriattou a veinte muchachos resueltos a todo, y a medianoche, después de una breve oración, cruzó de nuevo el Bidasoa. Debido a los golpes dados por la banda del cura, todo el sistema económico y administrativo que subsistía en el País Vasco no tardó en venirse abajo». ¿Qué podría haber, sino despecho, en las palabras de un líder del PSOE que, a la vista del imparable ascenso de la izquierda abertzale, dijo que había ganado el Vaticano?

LA novela, bellísima e indudablemente panfletaria, «lo más curioso, pienso yo, de esta «preciosidad» consistió en que se trata ni más ni menos que de un panfleto; así como suena: de un bellísimo panfleto libertario, y que su autor no niega, sino que afirma en él su condición militante: no oculta vergonzosamente su «tendencia», como suelen hacer los escritores de ficción que asocian la presunta calidad de sus escritos al no partidismo: a no «ensuciarse» en lo inequívoco de una posición definida y concreta», señala Alfonso Sastre, la bellísima novela, decía, se estructura como un concierto en capítulos definidos así: Preludio; Primer movimiento (1833-1839)-ALLEGRO; Segundo movimiento (1839-1872)-ANDANTE; tercer movimiento (1872-1876)-LARGO; cuarto movimiento (1876-19...)-ADAGIO; Quinto movimiento (1937-1977)-FINALE. Y, desde luego, en un orden estrictamente narrativo, la obra se corresponde con todos y cada uno de los movimientos musicales sugeridos. La emoción del relato, común a todos los movimientos, constantes como el ritmo de la txalaparta, se refuerza en el espíritu subyacente en la epopeya narrada; es el reflejo de un pueblo que, como sus danzarinés, «hace piruetas con los pies sobre el suelo, mientras sus manos se elevan hacia las estrellas». Al hilo del discurrir de la historia, y al ritmo de esa txalaparta —al fin y al cabo, según el autor, su novela es un concierto barroco para txalaparta—, los movimientos musicales desarrollan la trama y construyen la narración en el espacio, previamente trazado, del basamento espiritual del pueblo vasco y sobre el hecho constatado de unas dimensiones históricas que están ahí para quien desee conocerlas: Maravilla de la novelística en donde la imaginación o la fábula no son sino los alientos propios a un pueblo, a un territorio, día a día, con todo lo que de vivir, de ser, lleva lo cotidiano cuando de vivir, y de ser, se trata. Reafirmación en la propia esencia que lleva a un personaje a decir: «Sabes, Nico, los vascos no se han enterado todavía de por qué van a la guerra. Tatino, tu primer proveedor de armas, él sí lo ha comprendido. ¡Por anarquía! La sociedad anarquista, tal y como la han soñado nuestros pensadores, ¡pero si está aquí!, ante nosotros, aquí mismo, en la tierra. Los Fueros, ¿qué son? La minuciosa protección del individuo en el municipio, luego la del municipio en la junta de cada una de nuestras provincias. El Estado queda así

reducido a la nada. Lo que me separó de Bakunin y de los otros anarquistas fue la máquina. Estábamos completamente de acuerdo en contra del Estado, pero yo añadía la máquina. El maldito ferrocarril, las modernas fábricas, todo eso no me gusta nada. Corremos el peligro de matar la fantasía, los sueños, la libertad; de transformar al individuo en un tornillo» (página noventa y nueve, Tercer movimiento (1872-1876)-LARGO).

BIEN venida sea esta novela, excelente-mente traducida al castellano por Virginia Martínez, ahora que también la literatura se ha convertido en máquina terrible capaz de arrasar a la belleza y a la libertad de pensamiento que se precisa para vivir fantásticamente, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti-sueño: Opresión. A uno le gustaría que «Las Carabinas de Gastibeltsa» batiera el récord de ventas y de lectores de «El Quinto Jinete», por ejemplo. A uno le gustaría escuchar por la radio o ver en televisión, para escribir la fábula, necesario alimento de la vida y motor de las transformaciones únicas y posibles. Todo lo demás es mentira. Todo lo demás es lo que vemos al salir a la calle: Realidad de anti

Escribe Eduardo G. RICO

IGNACIO AMESTOY Y ALONSO DE SANTOS. UN PREMIO PARA DOS

El premio de teatro Aguilar, en su sexta edición, ha sido concedido a José Luis Alonso de Santos y a Ignacio Amestoy, autores de «El combate entre don Carnal y doña Cuaresma» y «Mañana, aquí, a la misma hora», respectivamente. El jurado ha subrayado, de modo excepcional, la calidad de las piezas premiadas y su condición de apertura de una nueva perspectiva para el arte dramático español. Aguilar, editorial especialmente consagrada a la publicación de textos teatrales —cuatro mil títulos integran su fondo—, presta un enorme cuidado a estos galardones anuales, otorgados bajo el signo de un extremado rigor. Buen paso el dado, pues, por Alonso de Santos e Ignacio Amestoy, con los que PUEBLO ha conversado. Conviene destacar, en honor a la exigencia con que se concede el premio, que en los dos años anteriores fue declarado desierto.



JOSÉ Luis Alonso de Santos es un vallisoletano de 1942 que fue alumno del TEM, una de las más fecundas experiencias registradas en este terreno, puesto que del TEM surgieron, al desaparecer como grupo, una serie de conjuntos de nombre y prestigio bien conocidos: TEL, Támano, Teatro Libre, TEC. Una herencia de alto nivel. Promotor y director de Teatro Libre fue el propio Alonso de Santos, que es licenciado en psicología y ciencias de la imagen y que ha profesado en la Escuela de Arte Dramático. Todos recordamos «Viva el duque, nuestro dueño», «Del laberinto al 30» y «La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón». El jurado presenta la obra premiada como pieza abierta que entronca con los clásicos populares, y que trata «con acritud e ironía, algunos problemas de la España actual».

IGNACIO Amestoy es de Bilbao, donde nació en 1947. Desde el teatro universitario pasa, también él, al TEM. Y del TEM a la televisión, como realizador

de programas dramáticos. Estudió periodismo y es profesor de estilística y medios audiovisuales en la Universidad de Navarra. Adaptador de muy diversas obras, entre ellas «1984», de Orwell, fue redactor-jefe de «La Actualidad Española». La pieza premiada está dedicada a Buero Vallejo y es «teatro dentro del teatro».

—¿Qué ha valorado más el jurado en vuestras obras?

—Han visto en ambas el factor común de su punto de partida: la libertad y la superación de los lastres de la autocensura.

P.—Sin embargo, en vuestras opiniones acerca del teatro, no os mostráis demasiado de acuerdo.

AMESTOY.—Yo entiendo que estamos en un momento inicial. Ahora pensamos desde la libertad y a mí me parece una buena oportunidad.

ALONSO.—Para mí, lo esencial es lo económico. El teatro es un hecho cultural y como tal hay que tratarlo. Debe ser como la Universidad. Hay en sus problemas una responsabilidad ministerial.

AMESTOY.—No, lo que ocurre es que no ha habido empresarios de verdad. Sólo excepcionalmente aparece alguno, como Collado, por ejemplo.

ALONSO.—Insisto en la total protección que debe dispensarse al teatro desde el Estado.

AMESTOY.—Yo soy partidario de la libertad. Las

ayudas coaccionan. Desde la libertad, autores y empresarios deben replantearse el futuro del teatro. Ahí vemos cómo han funcionado «El diluvio que viene», «Historia de un caballo» y otras. Hay que dar calidad al público y no defraudarlo nunca.

ALONSO.—No estoy de acuerdo. La primera obra que has citado presenta la estructura típica del mal gusto. Falsea la emoción y la belleza. Es un espectáculo «kitch» cuyo objetivo consiste en enriquecer a los promotores. Fomentar este mal gusto supone hacer ricos a unos pocos, pero no conseguir un buen tea-

tro. La libertad, para mí, es la libertad de poder. No me refiero a las subvenciones, sino a la eliminación de impuestos, a un sistema de créditos... Comerciar con el teatro lo considero inmoral.

AMESTOY.—Comerciar con Shakespeare no es precisamente una inmoralidad. Aunque parezca una re-

dundancia, se necesita la libertad para ser libres.

ALONSO.—Yo te contestaría que esa libertad debe ser real, económica, en igualdad y en justicia. Yo no defiendo un teatro estatizado que se convierta en propaganda del Gobierno, sino un teatro fomentado, librándolo del mercado capitalista, sin órdenes desde arriba.

AMESTOY.—Yo aspiro a un teatro comercial culturalmente digno, hecho desde la libertad, con problemas que interesen a la gente.

ALONSO.—Generalmente, el teatro comercial tiende a ofrecer obras que, según

su lógica, sirvan simplemente para ganar dinero.

AMESTOY.—Pienso que el teatro desde la libertad puede ofrecer calidad, ya que va dirigido siempre al público, y el público se queda con la calidad. Naturalmente, el teatro debe ser apoyado y el de infima categoría no debe existir.

P.—Bien, estas son vues-

bre el pasado inmediato y el presente, para ver una proyección hacia el futuro.

Un director y dos actores van a ensayar «Historia de una escalera», de Buero. Ahí está el primer nivel. Yo recojo la anécdota treinta años después. El meollo es la historia de una cobardía. El segundo nivel también es esta historia, a

LA SEXTA EDICION DE AGUILAR

tras opiniones. Vayamos a las obras premiadas.

ALONSO.—«El combate de don Carnal y doña Cuaresma» se plantea sobre la lucha de dos fuerzas. Una es la Cuaresma, represiva, triste, cuya meta es alienar la vida, amargárnosla. Otra fuerza es don Carnal, que significa todo lo contrario: optimismo, vida, belleza. Ambas fuerzas están apoyadas en dos formas diferentes de hacer teatro. La Cuaresma en el teatro burgués, decadente y adormilado. Don Carnal, en el teatro popular, libre y fresco.

AMESTOY.—«Mañana, aquí, a la misma hora», pretende una reflexión so-

través de tres personajes que se ocultaron una verdad y vuelven a encontrar-

se. En el público debe surgir el tercer nivel: por medio de una catarsis debe reflexionar sobre su realidad y encontrar su verdad, su libertad. El planteamiento estético de la pieza se basa en un realismo sin ocultamientos y desde el «collage» de esa misma realidad vivida por los personajes y por todos nosotros en los últimos años.

P.—La editorial que las ha premiado, las publicará. Esperemos conocerlas muy pronto. Y que se representen en seguida.

Foto BOUTELLIER

la
ventana
de papel



Escribe DIAZ-PLAJA (de la Real Academia Española)

CENTENARIO DE QUEVEDO (4)

UN EUROPEO DEL SIGLO XVII

QUEVEDO, paradoja viva. Sorpresa constante. Le hemos caracterizado como un intelectual tan extraño que prefiere las armas a las letras, para la salud de los pueblos. Lo descubrimos, ahora, nacionalista furioso —«su espada por Santiago»— y, a la vez, europeo de pro.

NADIE, en efecto, más radical, en su maniqueísmo patriótico, en su orgullosa exaltación, a la vez religiosa y, a la vez, política. Pero, curiosamente, nadie —entre los españoles de la época— más atento a Europa, a sus realidades políticas, a sus valores culturales. Cuando se repasan sus libros histórico-teológicos, como la «Política de Dios», «Anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu» o los furiosos escritos sobre la rebelión de los catalanes, se advierte el conocimiento profundo con que seguía la evolución de la política francesa, así como a los acontecimientos decisivos, como el asesinato de Enrique IV, asesinado en 1610 por Ravaillac. Pero Quevedo es, además, actor de textos franceses, y nos interesa recordar su devoción por Rabelais, cuya orgía verbal tiene su correlato en el suntuoso juego de palabras de Quevedo; y por Montaigne —al que llama «el señor de la Montaña»—, probablemente el primer escritor moderno de Europa.

SI. A pesar de su furioso nacionalismo, Quevedo es un hombre continental. A pesar de no haber salido de España —excepto su aventurero viaje a Italia—, nuestro clásico conoce a fondo la realidad europea de su tiempo, como lo muestran también sus sonetos alusivos a la Guerra de Treinta Años, «para el túmulo del rey de Suecia Gustavo Adolfo» o «para el monumento funerario de Volistán» (léase Wallenstein).

PARA alcanzar el grado de cosmopolitismo que en él descubrimos hemos de partir de su manejo del latín. Gran conocedor de Séneca y Luciano, Quevedo sabía que el latín era el instrumento cultural en que se expresaban los grandes humanistas, como Erasmo y Justo Lipsio, que Quevedo conocía minuciosamente. En cuanto a la tradición posterior italiana, se movía en ella como el pez en el agua; Dante, Petrarca, Tasso, Bojardo eran poetas «de cabecera», mientras los tratadistas políticos y morales, desde Maquiavelo a Malvezzi y a Boccacini, eran su vademécum cotidiano. De Maquiavelo aprendió, por cierto, entre otras muchas cosas, su aversión a los judíos; aversión en él sólo sobrepajada por la que sentía por los hugonotes franceses.

PERO para tener una visión total de sus conceptos europeos, yo recomendaría, una vez más, la lectura del último de sus «Sueños», «La hora de todos», que parece recoger, epilogalmente todos sus conocimientos y



todas sus experiencias. Dejando de lado las alusiones, frecuentes, a Francia y a Italia, véase cómo desfilan por sus páginas los moscovitas del Gran Ducado de Moscú («fatigados con las guerras y los robos de los tártaros»); los holandeses, que por merced del mar «pisan la tierra en unos andrajos de suelo», «que van por oro y plata a nuestras flotas, como nuestras flotas van por él a las Indias»; los franceses, vistos en su presencia más humilde, «el uno con carretoncillo de amolar cuchillos y tijeras por babador y el otro con un cajón de peines y alfileres»; los venecianos con «su grande seso y prudencia»; los alemanes, «herejes y protestantes, en quienes son tantas las herejías como los hombres»; sigue Inglaterra, «cuya isla es el mejor lunar que el Océano tiene en la cara». Y, en suma, los judíos —a los que ya hemos hecho mención en un capítulo anterior—, infiltrados en Europa, como enemigo interior, mientras el Gran Turco personifica al más grande peligro exterior para la comunidad entera. Lo que confirma, una vez más, la mirada de águila de Quevedo, con un sentido comunitario continental que hoy nos produce asombro.