

ria cuasi policíaca del asesinato y su posterior juicio; a través de la conducta de esos personajes, la corrupción antes descrita viene clarificada, perfilada, puntualizada.

«Los asesinos» puede no responder a los exigibles valores literarios de una novela. Pero, en cambio, ofrece la perspectiva de un hombre atormentado que ha dejado de creer en su país y en los principios triunfantes en que basa su solidez. Y esa perspectiva es la lúcida y amarga crónica política de quien ha vivido desde dentro los últimos y más definitivos años de ese país. La sorpresa, la violencia de ese conocimiento, descrita por la hábil mano de Kazan, conocedor profundo de los complejos engranajes de la mente humana, supera cualquier valor literario. Y obliga al lector a introducirse totalmente en el obsesivo mundo de la novela, no tan lejano como las diferencias geográficas pudieran hacer pensar. ■ D. G.

## Crónica de la nada hecha pedazos

La nada hecha pedazos. Este sí es un reto ontológico de veras desafiante. Tradicionalmente, se considera a la nada como el equivalente semántico del no ser, de la ausencia del ser. ¿Cómo lo que no es puede hacerse pedazos, partes? El escritor tinerfeño Juan Cruz Ruiz ha escrito nada menos que una «Crónica de la nada hecha pedazos», que es una crónica de las más verdídicas que pudieran escribirse. Porque no sólo la nada puede hacerse pedazos, sino que incluso puede contarse paso a paso este proceso de desintegración. El instrumento superador de esta antinomia ontológica es la Literatura.



Juan Cruz Ruiz.

Porque lo primero que hay que decir de esta novela es su marcado carácter literario. Creo que esto hay que subrayarlo para la debida comprensión de «Crónica de la nada hecha pedazos». Yo no sé si la Literatura es un medio eficaz de realización humana. El asunto ha sido muy discutido y no es cuestión de entrar ahora en un análisis pormenorizado de sus múltiples aspectos y ramificaciones. Pero lo que sí se puede afirmar es que la Literatura es una posibilidad humana. Juan Cruz es de los que están jugando fuerte a esta posibilidad existencial.

Para los lectores de TRIUNFO, Juan Cruz Ruiz no es un desconocido. Con pulcritud y puntualidad ha venido mandando a la revista, desde hace ya tiempo, crónicas informativas sobre el acontecer literario de las islas Canarias, que es un acontecer muy importante y que en la Península es prácticamente desconocido a causa de la lejanía del Archipiélago. Juan Cruz tiene veintitrés años y desde niño viene escribiendo en la prensa insular. El suyo es un periodismo incisivo y clarificador de las situaciones —es decir, de las contradicciones— que conforman la realidad canaria actual.

Excelentemente dotado para la Literatura, ha hecho teatro, narración y poesía. «Crónica de la nada hecha pedazos», que obtuvo el Premio Benito Pérez Armas, convocado por la Caja de Ahorros de Tenerife, es su primer libro publicado. Su difusión ha quedado reducida al ámbito del Archipiélago hasta ahora, en que una editora de carácter nacional —Taller de Ediciones, recientemente creada— acaba de publicarla en Madrid. «Crónica de la nada hecha pedazos» se inscribe dentro del llamado «boom» de la narrativa canaria, poco o nada conocida en la Península.

La novela de Juan Cruz es un testimonio existencial recreado literariamente. Ahí hay que encontrar las virtualidades de la novela, que es un intento personalísimo de narración, en el que se buscan nuevas formas de relato de la experiencia insustituible que es la vida de cada cual.

¿Logra Juan Cruz su ambicioso intento? Toda pretensión humana es, por definición, utópica; pero también es cierto que la búsqueda, cuando se ejecuta con radicalidad y decisión, siempre logra como premio realizaciones importantes, muchas veces insospechadas. Desde los supuestos que anteceden hay que enjuiciar «Crónica de la nada hecha pedazos», que es la primera novela de un escritor de cuerpo entero. Ernesto Salcedo —director del periódico en que trabaja Juan Cruz y miembro del Jurado que le otorgó el Premio Pérez Armas— ha escrito acertadamente: «No creo que se pueda pedir más al autor de una novela primera. A mí me abraza la firmísima esperanza de que la segunda será mejor». Pienso igualmente que así será. Porque con esta novela, Juan Cruz Ruiz ha iniciado, con paso firme y talante decidido, la escalada de su carrera literaria, que promete ser espléndida. ■ PEDRO FERNAUD.

## CINE

### Un filón ya agotado

El último de los «Seis cuentos morales», de Eric Rohmer, sólo aporta variaciones ambientales a cuanto ya quedó expresado en los anteriores. La anécdota se sitúa ahora en París, y no en la provincia, protagonizada por un personaje que ama el ajeteo de las grandes ciudades, la presencia física de la gente en torno a él. Aun cuando el carácter externo del héroe rohmérico haya cambiado en «L'amour l'après-midi» (1972), continúa, sin embargo, respondiendo a las mismas motivaciones, al mismo planteamiento vital de sus predecesores en «La collectionneuse», «Ma nuit chez Maud» y «Le genou de Claire». Frédéric es también el hombre que cree haber planificado racionalmente su existencia, que domina cualquier brote de apasionamiento que ponga en peligro su equilibrio, sometiéndose a una reflexión continua utilizada como defensa ante lo imprevisto. La aparición de una antigua amiga, cuya postura es exactamente la contraria, va a provocar el conflicto, la novedad de un sentimiento incontrolado motivador de alegría y de zozobra, capaz de desmontar un armazón tan cuidadosamente elaborado. Las coartadas morales que Frédéric busca para justificar su comportamiento cara a su amiga Chloé acaban por ser insuficientes. Y llega el instante de máxima tensión para el héroe rohmérico: el

momento de la elección, de decidir cuál es el camino válido ante las opciones que se le presentan. Como siempre en el esquema mantenido por su autor dentro de los «cuentos morales», Frédéric vuelve a la situación inicial. Lo que podría haber sido un punto y aparte es, así, tan sólo un paréntesis.

Es en el problema de la elección donde Rohmer ha incidido aquí más que en otras ocasiones. La secuencia prologal en el tren que comunica la «banlie» con la estación parisina de Saint-Lazare lo demuestra claramente, al preguntarse el protagonista por qué ha elegido a su actual mujer y no a alguna otra de las que había a su lado, y cómo viviría con cualquiera de las que comparten con él las apreturas del vagón. En sentido similar, aparecen sus reflexiones en el café que preceden a la desafortunada secuencia del sueño, que incide en la vanidad masculina del personaje y permite a Rohmer homenajear irónicamente a las actrices de sus anteriores películas. Pero al estar unida dicha elección con la que tipifica al clásico drama burgués (esposa-orden frente a amante-pasión), incluye «L'amour l'après-midi» en una órbita que —a pesar seguramente de las intenciones del cineasta— no deja de resultar moralística a los ojos del espectador.

El nivel intelectual, casi de pura abstracción, en que las relaciones se producen dentro de «Ma nuit chez Maud» o «Le genou de Claire», se ve de esta forma concretizado a través de unas situaciones que ya no alcanzan la novedad o frescura tradicionales en Rohmer, al tener detrás miles de historias de triángulo que han codificado hasta el extenuamiento los términos en que dichas narraciones se mueven. Como, por otra parte, no existe en este caso un personaje de la altura dramática de Maud o de la escritora

rumana (Aurora Cornu) de «Le genou...», capaz de compensar ese lastre de punto de partida, la película no consigue despegar hacia el nivel hasta insólito a que nos había acostumbrado su realizador. Aunque cabría aceptar la hipótesis (desmentida desde Godard a Bertolucci) de que el triángulo burgués, o su simple posibilidad, continúa siendo la mejor manera de comprender París, de aproximarse a lo que la ciudad significa desde un ángulo antropológico y cultural...

Cabe advertir que no se trata de caer en la fácil trampa de identificar el pensamiento de Rohmer con el de su protagonista, de trazo psicológico irreplicable y todas cuyas decisiones —incluida la final— responden a una coherencia de carácter plenamente válida, sino de desear un giro en la trayectoria de quien estimamos uno de los más importantes directores del actual cine francés. El fin de los «cuentos morales» puede posibilitarla, una vez que pienso que, por este camino, ya ha dicho todo lo que tenía que decir. Un autor de su inteligencia ha de darse cuenta antes que nadie de cuándo un filón se ha agotado. ■ FERNANDO LARA.

### Metafísica de policías y ladrones

Cuentan que los ejecutivos de la Metro se enfadaron muy seriamente con Rouben Mamoulian porque en el largo plano final de «La Reina Cristina de Suecia» dio a Greta Garbo la indicación de que no pusiera ninguna expresión en su rostro, para que así cada espectador fuese libre de interpretarlo a su manera, volcando en esa cara cuantas significaciones creyera oportuno. El cine de Jean-Pierre Melville es como dicho plano final centuplicado por cuantas imágenes contiene el

# Siglo veintiuno de España editores s.a

historia universal, siglo xxi historia de la filosofía siglo xxi historia teoría y crítica lingüística antropología sociología política economía psicología etología educación biología ciencia y técnica urbanismo y arquitectura ensayo crítica literaria cine teatro artes literarias ciencias literarias latinoamericanas

XI  
novedades

CHARLES BETELHEIM

## Cálculo económico y formas de propiedad

NICOS POULANTZAS

## Fascismo y Dictadura

HISTORIA UNIVERSAL  
SIGLO XXI

## Vol. 7: La formación del Imperio romano

El mundo mediterráneo  
en la Edad Antigua. III

## Vol. 8: El Imperio romano y sus pueblos limitrofes

El mundo mediterráneo  
en la Edad Antigua. IV

DE INMINENTE APARICION:

AGUSTIN GARCIA CALVO

## Lalia. Ensayos de estudio lingüístico de la Sociedad

JOAQUIN LEGUINA

## Fundamentos de Demografía

EMILIO RUBIN, 7  
MADRID - 33 ESPAÑA

Teléfono 200 02 76

# ARTE • LETRAS • ESPEC

film. Imágenes pétreas, ambiguas, herméticas en su configuración cara al espectador, pero también abiertas al sentido que éste quiera darles, dan origen a películas cuya traducción plástica paralela se situaría entre las moles de la isla de Pascua y las esculturas de un Chillida, entre los riscos graníticos del Guadarrama y ciertas composiciones para órgano de Messiaen.

Al margen de cualquier valoración posterior, creo que Melville tiene un mundo peculiar y un estilo propio; es, por tanto, un autor. Sus «gangsters», sus policías, el microcosmos nocturno en que se mueven unos y otros, sólo roto por amaneceres y atardeceres poblados de azules y grises, la reflexión moral y hasta metafísica que subyace a nivel de contenidos latentes, las largas miradas silenciosas con que sus personajes se relacionan, el intento de que todo el film se constituya como una suerte de explicación parábólica de la frase literaria que se inserta al comienzo de los títulos de crédito, todo ello es constante en un amplio porcentaje de las trece películas que componen hasta el momento la filmografía melvilliana. El enfrentamiento de dos mundos hostiles que chocan por su propia razón de ser (delincuentes y controladores del orden) acaba, en el autor de «El confidente», por dar paso a un sentimiento universal de culpabilidad, immanente a todo hombre por el mismo hecho de haber nacido. Lo que en un principio aparecía como nítido y diferenciado, incluso profesionalmente, acaba en una confusa amalgama donde no existen vencedores ni vencidos, inocentes ni culpables, verdugos ni víctimas; o, más bien, todos terminan siendo vencidos, culpables y víctimas, hombres sujetos a un destino aniquilante.

Este es el gran problema de los «metafisi-

cos», el hacer tabla rasa a partir de unas consideraciones de origen sin entrar en otras de tipo histórico o político, de responsabilidad colectiva. Si quizá todos somos culpables, Hitler lo fue a otro nivel que un

robo de una joyería (dad), constituye una repetición de lo que ya vimos en «Círculo rojo». Igual que en ésta, Melville se contradice a sí mismo al dar gran importancia y minuciosidad al núcleo central

les por constitución racial, que no se detienen ante nada y ante los que no es posible mantener ninguna postura que no sea la de defenderse a muerte. Esos malditos indios de la reserva que desmienten cualquier teoría pacificadora de un pastor en un púlpito. Esos indios son unos seres a exterminar porque sólo pueden hacer daño en lugar de agradecer la vida que el hombre blanco les ha dado y les sigue dando día a día.

Aun cuando esa vida no sea del todo maravillosa y se hagan fraudes en la carne que alimenta al indio, aun cuando, en el fondo, el hombre blanco sea muy cruel también —pero, claro, ante el estímulo de la barbarie del indio—, lo cierto es, la verdad de toda la vida, que el indio es un ser repugnante y terriblemente peligroso.

Robert Aldrich viene a contar esto en su última película «La venganza de Ulzana». El viejo y esquemático director de siempre que ha sido Aldrich (recuerden la reciente proyección televisiva de «¿Qué fue de Baby Jane?») no desaparece ante esta su última hora. En ella, como en las anteriores en que ha sido posible, Aldrich vuelve a reflejar su antimilitarismo, «leit-motif» de su cine bélico, pero que viene acompañado, por mucho que trate de disimularlo con ambigüedad, del feroz racismo de siempre de multitud de películas del Oeste.

«La venganza de Ulzana» tiene una construcción dramática curiosa. Toda la primera parte de la película es como un documental de guerra. Mientras los duros hombres blancos, pacificadores y leales, tratan de dar muerte al feroz Ulzana, un teniente habla de principios cristianos que den un nuevo sentido a la persecución. Pero, por un lado, la biografía de esos hombres leales (que han visto muchas cosas que el joven teniente, por su edad, no ha podido



«Crónica negra» («Un flic», 1972), de Jean-Pierre Melville.

judío deportado en un campo de concentración; si todos somos víctimas, la Historia ha contemplado la estancia en el poder de buen número de verdugos; si a todos nos han vencido, socio-económicamente, el dominio de unas clases sobre otras las ha hecho triunfadoras en un momento determinado. El pensamiento idealista olvida o ignora siempre la existencia de estos distintos niveles. Los reproches ideológicos al cine de Melville no pueden, entonces, venir de la infantil cuestión de si elogia o no elogia el trabajo policíaco (válida sólo para films también infantiles, como «Harry el sucio», «La Policía agradece» o «Razzia»), sino por su adscripción a este idealismo metafísico como punto de mira a partir del cual intentar una comprensión del mundo.

En sus aspectos fundamentales, «Crónica negra» («Un flic», 1972) participa de cuanto antecede. Sin llegar a rozar siquiera el punto más alto de la obra de su autor (para mí, «El silencio de un hombre» —«Le samouraï», 1967—, escalofriante documento en torno a la sole-

entonces, asalto al departamento de un tren ahora— de una anécdota sin el más mínimo interés ni autonomía, y que el propio realizador desprecia. Exponentes ambas películas de lo que podríamos llamar «escalada de la tecnocracia al mundo del crimen», con atracadores y comisarios sin ninguna personalidad, puros «ejecutivos» de una maquinaria deshumanizada, producen la desazón de quien contempla algo que se sabe es un pretexto, sin, por otra parte, llegar a captar su motivo o finalidad. ■ F. L.

## Los malditos indios de la reserva

Esos indios salvajes e inhumanos que se han escapado de la reserva con el único fin de matar y matar hombres blancos. Porque matándolos consiguen llevarse su fuerza, y cuanto más tarden en hacerlo, cuanto más se recreen en su muerte y en su sufrimiento más fuerza se llevarán y más valerosos guerreros llegarán a ser. Esos indios fanáticos e ignorantes, crue-