

dard» establecido. Una nueva versión, en definitiva, del terrible «mundo feliz» de Huxley.

Si en *La naranja mecánica* Burgess se sirve de los materiales tradicionales en la narrativa utópica, en *Trémula intención* (2), el novelista utiliza los del relato de espionaje y la comedia satírica. Un farrago de peripetias argumentales nos conducen a la misma conclusión: cualquier tipo de organización social se obtendrá en perjuicio de la integridad del hombre, a costa de la pérdida de su «libre albedrío». Lo que separa a Burgess del anarquismo es un matiz importante: nuestro novelista no nos ofrece, ni por un momento, la esperanza de que con el reino de la Acracia el hombre obtenga un mayor grado de ese concepto filosófico llamado felicidad. Porque, en el fondo, Burgess es un estoico que enmascara, con una habilidad cercana al genio, sus elucubraciones metafísicas con el arte de narrar.

Anthony Burgess nació en Manchester en 1917 y estudió música y fonética. Ha escrito música de cámara e incluso algunas obras para orquesta, y ha publicado, entre otros, un ensayo sobre Joyce y un estudio sobre la novela contemporánea. Entre 1954 y 1960, trabajó en Malaya como funcionario del Ministerio de Educación de su país. Toda su formación y experiencia intelectuales son utilizadas en sus obras de ficción. En *La naranja mecánica*, Alex y sus amigos se sirven de un lenguaje especial y exclusivo, que el novelista construye sobre la base del ruso. Una de las intenciones confesadas de la novela es la de que, su lectura ordenada, sirva como «un curso de ruso cuidadosamente programado». Su protagonista, además, sólo se siente colmado escuchando música: no sólo la «novena» (cuya intervención en la trama

de la novela es decisiva), sino también la mejor música «pop» de nuestros días. Alex se sabe a salvo cuando, tras la terrible «curación» a que ha sido sometido, se siente de nuevo capaz de escuchar música. *La naranja mecánica* termina con estas palabras: «Oh, qué suntuosidad, qué yumyuyum. Cuando llegó el scherzo pude cidearme clarito corriendo y corriendo sobre nogas muy livianas y misteriosas, tajeándole todo el litso al mundo crichante con mi filosa Britba. Y todavía faltaba el movimiento lento y el canto hermoso del último movimiento. Sí, yo estaba curado» (3).

*Trémula intención* introduce también elementos poco frecuentes en la narrativa de aventuras. Desde el crucero gastronómico en que se centra la mayor parte de la acción de la novela (y que da pie para que Burgess haga alarde de sus conocimientos culinarios) hasta la asombrosa condición de católico, apóstolico y romano del protagonista; desde las opiniones políticas emitidas por los personajes (una muy curiosa para los españoles en la página 47, entre ellas) hasta el desenlace, sorprendente, pero nada efectista.

En último término, la obra narrativa de Burgess vendría a ser una alternativa a la información que se nos sirve cotidianamente «acerca de la ultraviolencia, las huelgas y los asaltos a Bancos, y los futbolistas que paralizan de miedo a todo el mundo amenazando no jugar el domingo próximo si no obtienen aumento de sueldo» (página 41 de *La naranja mecánica*).  
■ MARTIN VILUMARA.

(3) En la edición castellana se incluye un glosario nada «adulescente»-español, para cuya formación se ha contado con la colaboración del propio Burgess.

### Dirigido por...

En algún número anterior de TRIUNFO comentamos la aparición de una nueva publica-

ción cinematográfica, que, junto a los fascículos semanales de Buro Lan, ofrecía una posibilidad de estudio sobre el cine, serio y responsable, poco conectado, por lo tanto, con las publicaciones frívolas y superficiales a que estamos acostumbrados. «Dirigido por...» pretende presentar cada mes un trabajo exhaustivo sobre un director, de manera que pueda completarse un análisis amplio de la historia del cine. El empeño, que ha ido mejorando en los últimos números, es, sin duda, encomiable. Mucho más en cuanto a la línea general de los números hasta ahora aparecidos —salvo alguna excepción— tenían como denominador esa seriedad pretendida.

Cabría discutir quizá diversos puntos de la publicación, entre los que no sería menor el de la selección de los directores estudiados. Más en cuanto que, al parecer, no siempre los autores de los fascículos son compensados por su trabajo, con lo que los responsables de la publicación no pueden controlar la «espontaneidad» de los textos. Dado el precio de venta de los fascículos —cinuenta pesetas— este debería ser un error fácilmente subsanable. Error que, de cualquier manera, no impide hasta ahora la aparición de textos realmente de interés, como son los dos últimos publicados: «Jerry Lewis», del que es autor César Santos Fontenla, y «Luchino Visconti», escrito por Fernando Lara.

En ambos trabajos el entusiasmo admirativo de los autores descubre en los cineastas estudiados matices y constantes, no comentados hasta la fecha en otros trabajos. Santos Fontenla, que no duda en reconocer a Jerry Lewis como un creador total, analiza la poética del director, conectándola con el cine cómico norteamericano en general. Y en este aspecto se encuentra lo mejor de su

trabajo. El análisis de las «parejas de cómicos» está lleno de sugerencias y aciertos; quizá en la segunda parte de su texto es más desigual, por cuanto Santos Fontenla, presionado seguramente por el espacio del que disponía, acelera las reflexiones sobre las películas, eliminando parte de sus excelentes características de escritor cinematográfico.

El trabajo de Lara sobre Luchino Visconti se encuentra colocado en un punto intermedio entre la admiración incondicional y la visión analítica del director y su tiempo. Lara, concienzudamente, se replantea el trabajo de Visconti refiriéndolo en todo momento a su momento histórico. Este análisis dialéctico coordina la personalidad del director de «Muerte en Venecia», eliminando los fáciles tópicos que hasta ahora se le adjudicaron. La ferviente admiración, sin embargo, que Lara profesa por Visconti, si bien no le hace llegar a conclusiones erróneas, sí a utilizar en algunos momentos términos que podrían parecer gratuitos. Cuestión de cualquier forma menor, que no hace desaparecer las superiores cualidades de su esfuerzo.

«Jerry Lewis» y «Luchino Visconti» son dos de los mejores títulos bibliográficos de los que la literatura cinematográfica haya publicado en España recientemente. Sin duda, «Dirigido por...» ofrecerá en números sucesivos idéntico nivel. Aun cuando en muy breve plazo de tiempo la publicación se verá obligada a plantearse el absurdo de la situación cinematográfica española: o hablar de autores desconocidos entre nosotros u olvidar a los que en este momento determinan la orientación más válida del cine. Disyuntiva que hace, en otro sentido, más interesante aún la existencia de una revista como ésta.  
■ D. G.



### Un Betriu solitario

El éxito del cortometraje «Bolero de amor» ha llevado a su realizador, Francisco Betriu, al mundo del largometraje. Pero, lo que en aquel corto divertía y se entendía como sátira imaginativa del mundo de la fotonovela, en un largometraje ha debido asustar a los productores. Sólo una razón similar puede hacer entender el retraso en el estreno de «Corazón solitario» y las malas condiciones en que va recorriendo España: salas de arte y ensayo (cuando la película tiene una concepción popular) o estrenos de segundo orden, sin lanzamiento de ningún tipo. Mal entendimiento de una película cuyo destino lógico con los lugares de amplia repercusión comercial, ya que «Corazón solitario» insiste, en algún sentido, en la sátira de la subcultura —del submundo— que reina en nuestro país.

A medio camino entre Berlanga y «El último cuplés», Betriu narra un melodrama con trampa. Un melodrama, en principio ortodoxo, pero capaz de albergar en su seno la corrupción y la mecha explosiva. Se trata de destruir desde dentro los moldes tradicionales del melodrama, y con ello, de los esquemas mentales reinantes en el público que los ama. Si las relaciones humanas en ese tipo de película (o de novelas o de obras teatrales) son estereotipadas, demenciales, pero con apariencia de normalidad total Betriu repite la situación, pero acentuando, gracias a un distanciamien-

to inteligente que le proporciona el humor, esa demencialidad y tratando de descubrir las razones últimas de esa concepción de la vida. En teoría, por lo tanto, «Corazón solitario» sería una película revulsiva y violenta, que no atenta tanto contra una estética cinematográfica determinada como contra la realidad de la que se deriva.

Quizá lo que puede ocurrirle a Francisco Betriu es que el distanciamiento necesario para llegar a la clave última de su película pueda desaparecer para algunos espectadores. De hecho, los no avisados pueden entender en la primera parte de la proyección que se trata de un nuevo subproducto semejante a tantos otros. De ahí que la experiencia que supone «Corazón solitario» sólo adquiera su auténtico valor en el momento en que llegue al público lógico al que va destinado. El éxito que la película ha obtenido hasta ahora en una sala de arte y ensayo de Barcelona sólo viene a confirmar que el subtexto deseado por Betriu existe realmente en su obra, pero es fundamental llegar a conocer si está explícito en la misma onda en que se mueve el melodrama.

Aspecto de película pobre, torpeza premeditada en algunas situaciones, actores de buscada mala interpretación (aunque en algunos casos ha bastado que interpreten como lo hacen normalmente), diálogos generalmente convencionales, recrean el mundo mencionado. Sin embargo, dentro de este planteamiento existen, a mi juicio, algunos errores de base. El primero —aunque quizá no el más importante— sería el de la elección de Jacques Duphilo para interpretar el «corazón solitario». Un actor de demasiados años, que aleja peligrosamente con su acento francés la comprensión del personaje que debía encarnar. El segundo, en un recreamiento excesivo

(2) Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1972. 320 págs.