

# LIBROS

## El inacabable caso de Terenci Moix

El año pasado, Terenci Moix no ganó el Premio de Novela Joanot Martorell. Este año, el premio sigue llamándose Joanot Martorell, pese a que Televisión Española cada vez que menciona el nombre del clásico catalán lo convierte en Joanet; es decir, Juanito Martorell. Creo que en el Bachillerato que estudian los redactores de los programas informativos de TVE figura Joanot Martorell, escritor nada sospechoso, anterior, bastante anterior, a Prat de la Riba y Lluís Companys.

Pero volvamos al inacabable «caso» de Terenci Moix. Entonces, cuando ya estaba cerrado el plazo de admisión y ante la insatisfecha lectura que habían hecho los miembros del Jurado, se pidió a Moix que presentara una novela para premiarla (si no, no se piden las novelas; atentaría contra la ya violada ética de pedirla). Pues bien, la novela de Terenci Moix escandalizó a algunos miembros del Jurado. Amenazaron con retirar sus aportaciones económicas a la cuantía del premio, si *El Sexe dels angels* resultaba ganadora. Y hubo una desierta declaración.

Moix armó un escándalo. Se despachó a gusto sobre el «carquismo» (o reaccionarismo) de los prohombres de la cultura catalana. Y ahí quedó la cosa. Este año el plazo de admisión de originales terminaba el lunes día 2 de noviembre, a la una del mediodía. Terenci Moix se presentó con su original a las cinco, a las cinco en punto de la tarde.

Fatal error. El original no fue aceptado. Un súbito ataque de normatividad había asaltado a los patrocinadores del premio, y las cuatro horas de retraso marcaban una distancia entre el original de Moix y el Jurado insalvable. La reacción de Moix fue instantánea. Aludió «in situ» (las oficinas del Omnium Cultural) a toda la simbología de la Cataluña folklórica, desde la barretina hasta el pa amb tomaquet, con un lenguaje que no dejaba

duda alguna sobre el profundo conocimiento que Moix tiene del vocabulario del Distrito V. Horas después Joan de Sagarra (esa óptima mezcla de Alain y del Rector de Vallfogona) entrevistaba a Moix en las páginas de «Tele-Expres». Sagarra ha rebautizado a Moix en varias ocasiones. Recientemente le llamó Kerenski Moix, y en la entrevista se despachó con un espeluznante Toresqui Moix (Toresqui fue un famoso ventrílocuo catalán de los años veinte y treinta). Moix redujo sus conclusiones a una: «Que se metan el premio en...». Según Moix, el «asesino» de este caso es el mismo que el asesino del caso del año anterior. Entonces el asesino maniobraba desde el seno del Jurado. Ahora está dimitido como tal, pero su ascendiente dentro del Omnium Cultural le ha permitido controlar el horario de admisión de originales. Y cómo.

El Truman Capote catalán ha sido la víctima de una nueva estrategia, de un neomaquismo inteligente: el control



de los relojes. Los personajes ambiguos de Moix no gustan a los comisarios de la cultura catalana. En cierta ocasión le pidieron que uno de sus personajes dejara de ser homosexual, a lo que Daoiz y Velarde Moix se opuso en nombre de la libertad de expresión y asociación afectiva. Moix, con su chaqueta de castor, sus llamadas telefónicas de tres horas, su cariño por el marqués de Sade, por Marat, por Rita Hayworth, por sus tías, por sus gatos, por María Teresa y Rafael Alberti, es un personaje irritante. Los predicadores se sienten ante él como José Ferrer ante Rita Hayworth en *La bella del Pacífico*, o como aquel coro de pobres reprimidos que en un

relato de Hasklo sorprende y rompe a golpes el amor de una pareja entre los matorrales.

Pero oficialmente ésta no es la cuestión. Es una cuestión de relojes y «seny». ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN. Foto: COLITA.

## La nueva colección "¿Qué sé?"

### La "civilización europea", vista por Delmas

Cuando las grandes ideas entran en crisis los críticos llegan a dudar de que hayan existido alguna vez. La pérdida de la hegemonía militar europea, que los historiadores suelen situar en el periodo de las dos guerras mundiales, pero que probablemente está enraizada en la retracción que produjo el abandono de América ha hecho dudar de si realmente Europa ha existido alguna vez, de si ha sido algo más que "una especie de cabo del viejo continente, un apéndice occidental de Asia", como dijo Valéry. En este ambiente de crisis, Claude Delmas lanzó un libro afirmativo (1) en el sentido de que Europa persiste mediante su integración en el Atlántico y muy concretamente señala la fecha del 4 de abril de 1949 (firma del Tratado de Washington creando la OTAN) como "una fecha extremadamente importante en la historia de la civilización europea: la toma de conciencia de la extensión atlántica de esa civilización"; simultáneamente, cuando los europeos rechazan "las llamadas que les son lanzadas desde el Este" —el comunismo— lo hacen "en nombre de su cultura y de su afecto a una cierta idea del hombre". Encaminado hacia ese fin, Delmas examina la civilización europea desde sus orígenes como una acumulación de efectos que conducen hasta la "guerra fría" en que el libro fue concebido y en cuyas ideas generales occidentales está inserto.

Con este título, que ha sido ya seguido de otros —al ritmo de uno semanal—, se ha iniciado en España la publicación en castellano de la colección francesa "Que sais-je?", de las Presses Universitaires de France. Esto puede calificarse de un acontecimiento cultural de primera magnitud. Esa gran colección cumple el lema que figura en sus portadas,

"el punto de los conocimientos actuales", y abarca con un concepto enciclopédico y una escritura de síntesis y claridad todas las ramas del saber humano. En España se han hecho ya considerables esfuerzos en este sentido —recolemos los manuales de Labor y de Espasa Calpe— de presentar la generalidad del conocimiento de una manera orgánica; la colección "¿Qué sé?" es especialmente oportuna en un momento en que parece existir una gran tendencia a la autoformación, a la búsqueda personal de los elementos culturales: ofrece, en general, las condiciones de sencillez y profundidad que se requieren. Señalemos, sin embargo, el peligro importante del franco-centrismo —muy señalado en el libro que antes se reseña, menos patente en otros— no sólo en el exceso de referencias a los datos franceses, sino también en la referencia a un sistema cultural que no es el nuestro. ■ H. T.

(1) Claude Delmas, «Historia de la civilización europea», colección «¿Qué sé?», versión castellana del doctor Philip Cid. Oikos-Tau, S. A., de Ediciones. Barcelona, 1970.

## La promoción social

En las sociedades que se ha dado en llamar consensuales, los mecanismos integradores actúan de acuerdo con pautas que, manteniendo un ritmo de desarrollo dinámico adecuado a la vigencia de las instituciones angulares del sistema, no amenazan con revulsión la esencia del mismo. Así entendida, como mecanismo integrador, la promoción social es una de las más típicas instituciones sociales francesas, y, como tal, es analizada por Guy Thuillier en su libro del mismo título (1).

A partir de un proemio en el que se pasa revista a los más importantes jalones históricos de la promoción social, desde Cordemoy (1658), discípulo de Descartes, hasta los planes elaborados por Michel Debré (ministro de Economía y Finanzas en 1966), el autor plantea la problemática de una tarea en la que la "integración ciudadana" se traduce en la permanente adecuación del adulto profesional a los cambios y transformaciones que acaecen tanto en los ámbitos laborales y tecnológicos como culturales y sociológicos. Asimismo, el autor estudia en el libro las distintas dificultades que surgen a la

hora de aplicar coherentemente los distintos planes de promoción social, y que son debidas tanto a causas de naturaleza estrictamente psicológica como a otras de carácter burocrático. El libro concluye con un examen de los problemas de matiz pedagógico (preparación de profesores, creación de un lenguaje común) e informativo. ■ E. CH.

(1) Guy Thuillier, «La promoción social», Oikos-Tau, S. A., de Ediciones. Colección «Que sais-je?» en castellano. Núm. 2. 1970.

## "Cuentos Romanos"

Me parece que esta no es la primera edición en castellano de los «Cuentos Romanos» de Alberto Moravia (Alianza Editorial). Probablemente se haya difundido ya entre nosotros, hace muchos años, una versión argentina de la colección. Para el caso es lo mismo: por vez primera llegan al gran público de nuestro país estas sesenta y una narraciones brevísimas, que nos trazan un cuadro costumbrista de la Roma menos conocida, la Roma todavía un poco provinciana, tan llena de menudos incidentes, divertidos, tiernos o dramáticos, que Alberto Moravia sabe captar espléndidamente con su amplia gama de recursos y su indiscutible talento por medio de procedimientos naturalistas muy coherentes con los prevalecientes, en la literatura y en el cine, durante la época en que fueron escritos. No vamos a descubrir a estas alturas el arte de escritor que define a Moravia como uno de los grandes autores de la posguerra, aunque hoy algunos consideren demodés sus métodos para captar la realidad. Como quiera que sea, resulta indispensable, si se aspira a construir una imagen certera del escritor, conocer esta serie de trabajos menores, excelentemente vertidos al castellano por María Esther Benítez. ■ E. G. R.

## Servan-Schreiber y su "Manifiesto"

Jean-Jacques Servan-Schreiber, miembro de una familia de periodistas israelitas franceses, fundó «L'Express», se comprometió con la izquierda partidaria del abandono de

Argelia, sostuvo la política renovadora de Mendès-France. Había sido ya combatiente clandestino en la Resistencia, editorialista —política internacional— de "Le Monde"; sería después "Teniente en Argelia" —título de un libro combativo que le valió la acusación de "zapar la moral del ejército"—, para luego irse inclinándose hacia un cierto neutralismo. "L'Express" se convertiría en un semanario de la línea liberal de "Newsweek"; sobre su apoyo, S.S. fundó luego "L'Expansion" —con capital americano, del grupo McGraw-Hill— y publicó el dudoso libro "El desafío americano", lanzado como una operación comercial, en la que se incluyó un viaje a Madrid, donde fue más que abucheado por los estudiantes. Su entrada en política activa la hizo en 1962, como candidato "republicano de izquierdas", y fue derrotado. En 1968 volvió a intentar la candidatura, pero, repudiado por la Federación de Izquierdas, no llegó a presentarse. Servan-Schreiber entonces, como un cangrejo ermitaño, se metió en la concha fosilizada del partido radical, para utilizar sus estructuras históricas: de entonces data el "Manifiesto del partido radical", con el título literario de "Cielo y Tierra", que se publica ahora en España bajo el nombre de "El desafío radical" (1). Identificado por sus rasgos físicos y por su forma de actuación con la serie de los pseudokennedys que brotaron en el mundo a imagen y semejanza del desdichado presidente de los Estados Unidos, su programa se basa en el nuevo humanismo, en el "hombre político" por encima del "hombre económico" y, en suma, en la visión utópica del "hombre nuevo". Sus análisis económicos y técnicos de la sociedad francesa son de gran interés.

(1) Jean-Jacques Servan-Schreiber, "El desafío radical (Cielo y Tierra)", con la colaboración de un equipo dirigido por Michel Albert. Traducción de Ferrer Aleu. Plaza & Janés. Barcelona, 1970.

## La "negritud": Senghor

Poeta y político, Leopoldo Sedar Senghor acuñó el término negritud con el que trataba de definir el conjunto de valores de civilización del mundo negro. Algunos le han acusado de racismo «al revés»; otros, de desviarse del camino de la

revolución igualitaria, en la que no se distingue entre negros y blancos. Formado en la cultura francesa, ha sido un defensor de la «francofonía», de la que De Gaulle quiso hacer una política —un colonialismo espiritual— y Senghor un «humanismo universal», sumando «negritud» y «francofonía» para llegar a un «socialismo» y una «libertad». Este sincretismo es la base de su libro «Libertad, negritud y humanismo» (1), y el conjunto del pensamiento del presidente de la República del Senegal aparece expuesto con encomio y alabanza en «Senghor y el socialismo africano», de Bartels (2). Ambos libros son imprescindibles para acercarse a una faceta del gran problema general africano.

(1) Leopold Sedar Senghor, «Libertad, negritud y humanismo». Traducción de Julián Marcos. Editorial Taurus. Madrid, 1970.

(2) C. M. J. Bartels, en colaboración con R. Benítez Serrano, «Senghor y el socialismo africano». Editorial Zero. Algorta, 1970.

## ALTERACION

En la entrevista de Ramón L. Chao a J. M. Ullán, publicada en el número 439, un trastruque de líneas hacía incomprendible el párrafo final de la primera columna (página 64), que debió haber salido así:

«... esto, que carecería de toda significación propia, se me antoja venialmente heroico cuando el punto de partida excluye toda ruptura creadora: familia campesina, lecturas colegiales de monseñor Tihámer Toth y Pemán, militamiento fervoroso al caer en el mítico Madrid... Mis poemas pretendieron sembrar la traición en la escalada turbia y anodina del muchacho listillo de aldeas...»

## TEATRO

### I Festival Internacional

Dos espectáculos muy mediocres han llenado una semana de este Festival: "Play Strindberg", de Dürrenmatt, por el Tubinger Zimmer Theater, y el "Don Juan", de Molière, por el Centre National Dramatique Langue-

doc-Rousillon. En ambos casos, transcurrieron las dos primeras representaciones con incidentes diversos, en un clima de Festival que, curiosamente, no se dio en las segundas representaciones, acogidas placenteramente por un público formado en su mayoría por residentes franceses o alemanes en Madrid.

### "PLAY STRINDBERG", DE DÜRRENMATT

Es seguro que la traducción simultánea será parcialmente responsable de la general decepción provocada por esta obra de Dürrenmatt. Y no me refiero, claro está, al incidente de la primera noche, en la que una avería de tipo técnico en el sistema de traducción estuvo a punto de torpedear el espectáculo. Hablo del texto que pudimos escuchar y también de la espantosa ruptura del lenguaje de los actores que supone el verles moverse mientras el aparato te va dando unas palabras que proceden de una cabina. Es evidente que en el caso de los congresos políticos, cuando importan exclusivamente los contenidos de los distintos argumentos, un sistema de este tipo puede suplir casi a la perfección el desconocimiento del idioma de los demás. Incluso puede que sea conveniente, porque el aparato deja al orador en zapatillas, y sus palabras, privadas del calor y el énfasis originarios, valen sólo lo que dicen.

Es obvio que en el teatro las cosas no suceden igual. Y que el texto, privado de la encarnación del actor, leído con una entonación improvisada por un servicial locutor, se convierte casi en una pesadilla. Si a todos estos elementos añadimos la razonable duda sobre la calidad de una traducción, hecha con cierta prisa y con el destino específico de dos noches de cabina, comprenderemos la razón de que cualquier juicio sobre "Play Strindberg" deba hacerse con respetuosa cautela.

Una cosa, sin embargo, parece clara. La idea de Dürrenmatt de hacer, a través de una serie de «rounds», colocando a los actores entre las cuerdas de un «ring» de boxeo, variaciones sobre el tema strindbergiano de la lucha de sexos y el combate a muerte del matrimonio, es bastante discutible en su mismo planteamiento. La búsqueda de unas escenas «arquetípicas» —naturalmente no hay matrimonio sin un tercer personaje—, enunciadas por los propios actores como

si se tratase de una clase de anatomía, no parece que encaje con la constante apertura, las sugerencias permanentes, el ahogo ilimitable que procede de las obras strindbergianas o, más concretamente, de «La danza macabra», tomada en este caso como materia decisivamente inspiradora. El resultado último de este «Play Strindberg» es una especie de clisé Strindberg, una imagen de su teatro, más ensayística que poética, más propia de un análisis que de una recreación.

El juego de dos de los tres intérpretes —el otro era francamente bueno e interesante— contribuía todavía más a esta especie de horizontalidad didáctica que dominaba el espectáculo. Un espectáculo medio, mecánicamente preciso, al que le faltó imaginación y fuerza para sobrepasar el plano de las argumentaciones y los gestos de las «escenas» conyugales. Dicho sea todo ello con las reservas que las ya señaladas circunstancias imponen.

### "DON JUAN", DE MOLIÈRE

Aquí pasó, la primera noche, algo de lo que era habitual en el Teatro de las Naciones cuando ocupaba el Sarah Bernhardt. El éxito de la representación se medía por el número de espectadores que quedaban en la sala al caer el último telón. Había veces, lo recuerdo muy bien, que quedaban poquitos, y los desolados actores saludaban al final ante una sala que habían visto llena en sus primeras salidas a escena.

Algo de esto ocurrió con el «Don Juan». No, como ingenosamente apuntó algún francés en las conversaciones que matinalmente se han desarrollado a lo largo de la semana, porque el «Don Juan» sea una cosa muy española, y andaremos poniendo reparos a su afrancesamiento literario. No; no es por ahí. Lo que sí ocurre, tal vez, es que «Don Juan» es un tema archisabido, que no puede asombrar a los espectadores, y que descubre de inmediato, si las tiene, como en este caso, sus debilidades escénicas. El público sabía a los pocos minutos que el actor que hacía Don Juan era superficial, sin sobrepasar las posibilidades de un galán de «boulevard», y que su criado sostenía la eficacia cómica de su actuación en una serie de trucos del más viejo teatro... Toda la interpretación, por decirlo de otro modo, aparecía



"DON JUAN", DE MOLIÈRE.

dominada por un naturalismo convencional, más o menos correlativo al que ha ido matando poco a poco la Comédie Française. En última instancia, quizá el «Don Juan» no hacía otra cosa que mostrar el rutinarismo de la escuela interpretativa francesa, tierra de grandes teóricos, pero, al menos en nuestros tiempos, de escasas propuestas —Planchón y alguno más— escénicas dignas de consideración. Paris cuenta hoy mucho más como caja de resonancia, como lugar desde donde llegar a cualquier teatro del mundo —la lista de los autores o compañías o espectáculos, «impuestos» al mundo por París, sería interminable—, que como ámbito de creación. El «Don Juan», versión a la pata la llana, elemental, sin más aportación discutible, pero aportación al fin, que su escenografía, que vimos en el María Guerrero, quizá sirva, en fin, para mostrar a Molière a ciertos públicos ingenuos, poco avezados al teatro. Pero en Madrid, y en el marco de un Festival Internacional, por-poco exigentes que se'n ambas circunstancias, ha parecido desplazado, rutinario y sin relación ninguna —y no hay el menor asomo de «snobismo» en mi petición— con los que pudiéramos llamar problemas estéticos.