

mismo, y llevando a cabo una correcta aproximación al laberinto de referencias literarias y personales, con lo que la de por sí hermética producción de Joyce queda, hasta cierto punto, iluminada. Es de consideración el análisis de las composiciones de la adolescencia, así como el de la obra poética, que si bien no alcanza una gran altura literaria si aporta datos fundamentales con respecto a la actitud de Joyce hacia la realidad política, cultural o moral de su época. En este sentido, me parece valioso el análisis de la única obra de teatro escrita por el irlandés, «Exiliados», en la que se traslucen datos fundamentales para la comprensión del universo joyceano. Igualmente es de consideración la importancia concedida por la autora del ensayo que nos ocupa a las relaciones y amistades de Joyce, desde su vinculación con Nora Barnacle hasta su amistad con Italo Svevo, Ezra Pound, Beckett, etcétera. ■ E. CHAMORRO.

### El «yoísmo» de don Miguel

«Estos mismos cuadernos, ¿no son una vanidad?», se pregunta Unamuno en su *Diario íntimo* (1). Los cuadernos en cuestión, cinco en total, descubiertos hace pocos años, salen ahora editados en *El Libro de Bolsillo* de Alianza Editorial. En la cuidada impresión de este pequeño volumen (215 páginas) campea el esfuerzo —hasta tipográfico— de trasladar el aliento unamuniano desde la espontaneidad de esas líneas escritas a vuela pluma a la edición definitiva. El pensamiento predominante, como era de esperar, es, en estas densas páginas, religioso. Más aún: llegamos a tener la impresión de que se trata de unos apuntes tomados en ejercicios espirituales. Lo que pasa es que la vida misma de don Miguel fue una tanda de ejercicios de setenta y dos años de duración. Sólo que no en retiro: «He mostrado a toda luz mis flaquezas —confiesa—, no he sabido ser cauto. He puesto al descubierto mis debilidades; no he sabido recatarme». Más tarde añadirá: «Estoy enfermo, y enfermo de yoísmo». Este *Diario íntimo* es de todo punto necesario para penetrar en la complejísima personalidad de don Miguel. Y, sin embargo, ni aquí se muestra —aunque tal vez lo haya

pretendido— completamente desnudo. Consciente siempre de que ha de ser contemplado por la posteridad, Unamuno, *showman* incorregible, vierte en estas páginas su intimidad, en una sutil especie de «strip-tease». Quizá la sinceridad absoluta de un diario íntimo sea utópica. De todos modos, el que ahora nos ocupa viene a constituir la proa, lo más avanzado hacia el conocimiento interior de Unamuno. El lector que ame al torturado rector de Salamanca, tras la lectura de estas páginas, le conocerá hasta donde puede ser conocido. Y puede que se quede con la impresión de que ni él mismo se conocía mejor. ■ B. DE A.

## CINE

### Abstracción I.— Sobre paisaje y figuras

Quizá sea el tema de la persecución uno de los más repetidos dentro de la historia del cine. Géneros íntegros («western», policíaco, agentes) están basados en gran parte sobre él, sobre su planteamiento, sus mecanismos, sus trampas. Más allá de que constituya una forma eficaz de llegar al espectador a causa de su lógico dinamismo, una interpretación psicoanalítica y sociológica del porqué de esta preferencia por la persecución nos llevaría a una visión esclarecedora de lo que la expresión artística significa, en profundidad, para el hombre contemporáneo. De cualquier forma, equiparar «Caza humana», de Joseph Losey, con otras obras anteriores, centradas también en una anécdota de huida, me parece quedarse en el nivel más superficial de la película, algo que tratándose de un cineasta tan complejo como el autor de «The servant» resulta especialmente funesto. Y no se trata en este caso de diferentes capas narrativas ni de la necesidad de una interpretación simbólica o parabólica, sino de la creencia de que nos hallamos ante una de las escasas muestras cinematográficas que rozan la abstracción o incluso entran abiertamente en ella.

Abstracción entendida en el sentido que le daban hom-

bres como Paul Klee, Franz Marc o Wassily Kandinsky, tráfugas todos ellos del expresionismo pictórico al hablar de una creación en la que «la primera esencia espiritual de la expresión nos sea dada, intuitiva y espontáneamente, por medio del color y de la composición, ambos llevados a un alto límite emotivo». El propio título original de «Caza humana» («Figures in a landscape», «Figuras en un paisaje») ya marca con claridad este enfoque no narrativo del film. Losey intenta llegar al espectador a través de una amalgama de formas, de un conjunto de elementos pura y primitivamente estéticos, que buscan una sintonía sensorial, casi irracional, en el que la comprensión de lo que allí se plantea a nivel de narración no es esencial ni de-

puesto hasta ahora? Sí, viviéndonos en el sentido de interpretar la narración, de buscar los significados de la huida de estos dos hombres (de quienes no sabemos nada, ni siquiera el por qué huyen) a través de kilómetros y kilómetros bajo la terrorífica persecución de un helicóptero, al que ayudan más tarde un enorme contingente de soldados. Pero este camino interpretativo se nos revela como plenamente estéril, sin relación directa con el film, al que conduce a una ambigüedad, a unas posibilidades de equívoco que en ningún caso tienen cabida en la obra loseyana. Certo que se ha hablado de una parábola sobre la guerra, de visión indirecta del Vietnam (interpretación que sería muy bien acogida en estos días de triunfo socialista en Laos), de

cional. Nada extraño en un hombre cuya postura ante el cine siempre ha estado marcada por el rigor más absoluto, por la complejidad de unos planteamientos que le han conducido, no sin sufrimientos, no sin esfuerzos, a esta obra física, vegetativa, inmediata, a esta especie de «Diamantes de la noche», corregido y modificado hasta la abstracción, que es «Figuras en un paisaje». ■ FERNANDO LARA.

### La objetivación del subjetivismo: Truffaut

Profundamente subjetivo, el cine de Truffaut se ha inspirado, en sus aspectos más fundamentales, en las propias vivencias y experiencias del realizador. Cineasta del sentimiento, Truffaut no se siente interesado por un análisis del entorno en que se produce su acción, sino que apunta sus objetivos a la crónica fiel de esas vivencias. Marginalizando, de momento, las diferentes tendencias estilísticas habidas en Truffaut, el común denominador de su obra podrá encontrarse seguramente en este sentido.

Ha sido también esta la cuestión más discutida de su obra. Al entusiasmo provocado en muchos críticos, se proponía una crítica más dura a su trabajo en cuanto que Truffaut, no preocupado por analizar las circunstancias sociales que condicionan esas vivencias, realiza un cine elíptico, una poética abstracta, exclusiva de una mentalidad burguesa, halagadora en lo que tiene de inconcreta.

«El niño salvaje» (1969), película que se estrena ahora en España, y que ha sido precedida entre nosotros por sus proyecciones en el último Festival de Valladolid y en la Filmoteca Nacional, y por la publicación del guión en una lujosa edición llena de fotografías, ha sido el punto clave del encuentro entre estas posturas críticas, dado que Truffaut, por razones inevitables, ha propuesto su obra más polémica.

Si sus películas anteriores han sido reflejo de esas vivencias personales, canales para componer una amplia autobiografía de sentimientos, Truffaut se ha encontrado en un ambiente cómodo en cuanto que, con o sin Antoine Doinel —el personaje interpretado por Jean Pierre L aud, que no es sólo el tipo más cuidado por Truffaut, sino una transposición (también elíptica) de su propia biografía—, la época a des-



«LOSEY: CAZA HUMANA».

finitiva. La comunicación autor-público se desea, pues, establecer (que lo consiga o no ya es otro problema, y muy difícil, por cierto) a partir de una estructura formal, en la que el espectador se integrará o no según la simpatía —en el sentido original de la palabra— que experimente ante la propuesta estética de Losey. Por supuesto que de esa estructura formal dimana una significación, eminentemente subjetiva como en todo arte abstracto, pero para llegar a ella es preciso aceptar la invitación de entrada al juego y mantenerse dentro de las reglas establecidas durante sus ciento cinco minutos. Si no es así, pocas películas resultarán más aburridas, más exhaustivas de ver, más fatigosas incluso, porque Losey no ha querido dar la más mínima concesión al público, siendo en ocasiones cruel y directamente contra él.

¿Hay la posibilidad de escoger ante «Caza humana» otro camino que el que hemos ex-

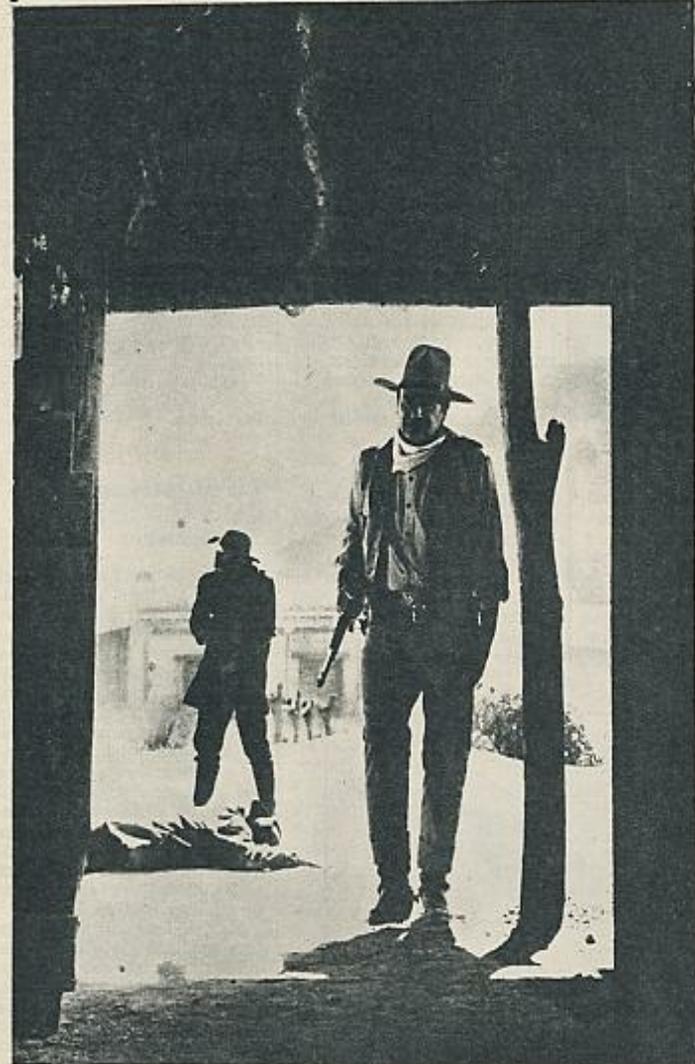
contradicciones internas que imposibilitan la libertad, o incluso de reflexión sobre las circunstancias españolas, críticas que no nos obstinamos en negar, pero que, en todo caso, «Figures in a landscape» proporciona desde una apariencia narrativa puramente banal, pero no desde sus elementos estéticos más íntimos.

Lo que sí resulta cierto es que Losey ha llegado a una situación de despojamiento, de total desnudez expresiva, a la que muy pocos cineastas han accedido hasta ahora (Bergman, de manera evidente). De acuerdo en que ello no parece definitivo, porque sólo dos años separan «La mujer maldita» («¡Boom!», 1968) y «Caza humana» (1970), con el intermedio de «Ceremonia secreta», centrándose la primera de ellas en un barroquismo egocéntrico que la convertirían seguramente en la peor película del autor de «Accidente». Una transición tan brusca sólo puede responder a unos momentos de crisis, de compleja duda crea-

(1) MIGUEL DE UNAMUNO, *Diario íntimo*. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1970.

# JOHN WAYNE—HOWARD HAWKS

## ¡ LOS FORJADORES DEL ESPECTACULO ... DE LA ACCION !



70<sup>mm</sup>

## JOHN WAYNE en Una Producción Howard Hawks

### "RIO LOBO"

Con Jorge Rivero • Jennifer O'Neil • Jack Elam  
Victor French • Susana Dosamantes  
Guión de Burton Wohl y Leigh Brackett  
Argumento de Burton Wohl  
Música de Jerry Goldsmith  
Dirigida y Producida por Howard Hawks

Technicolor®

UNA PRESENTACION DE CINEMA CENTER FILMS  
DISTRIBUIDA POR **filmax**

arrollar ha sido siempre la actual o una fácilmente actualizable (hay que contar con las relativas excepciones que suponen «Jules et Jim» y «Fahrenheit 451»). «El niño salvaje», en cambio, se plantea en unos años muy concretos (1798 y siguientes), con lo que a Truffaut se le exige un rigor histórico de doble vertiente; por un lado, y al margen de los precisos acontecimientos históricos, de aquel momento, un respeto hacia los conocimientos de la Medicina de aquellos años (Rousseau, además, no era demasiado lejano), y, por otro, una actualización de lo que en este momento supone la sociedad como elemento fundamental para el desarrollo del hombre, la significación de la figura de la madre a la luz de los últimos descubrimientos en psiquiatría (Mme. Guerin en la película), etcétera.

Truffaut no ha querido proponer en «El niño salvaje» tesis alguna. Ni ha concebido su obra como medio de analizar, siquiera sociológicamente, estos problemas. Continuando en su trayectoria, ya irremplazable, «El niño salvaje» vuelve a ser una crónica de vivencias personales o, quizá, de observaciones coincidentes. Si «El niño salvaje» no es un reflejo fiel del propio Truffaut, tampoco nos importa mucho. Si insisto un poco en este punto es para deducir las razones por las cuales se ha adaptado al cine en este momento la historia de Victor de l'Aveyron y por qué Truffaut lo ha hecho de este modo.

Las exigencias dramáticas de la obra exigen de Truffaut una síntesis de su poética. Desinteresado del aspecto científico del problema tratado en su película, ésta será la crónica de las vivencias de un niño que «hace las cosas por primera vez». Este lado idealista de la situación es lo que Truffaut ha adaptado al cine en una película que, seguramente, será la mejor de su carrera, la más madura y sobria de cuantas ha hecho.

Y es que la síntesis expresiva obligada, la necesidad de no relacionar la historia de Victor con acontecimientos, para el caso marginales, ha condicionado una narración de una simplicidad tal, que alguien lo definió como «relajante baño calentito lleno de sales». Truffaut ha adoptado una narración objetiva, carente de truculentas interpretaciones inmediatas, pero que en su misma estilización permite la proyección personal de cada espectador.

Sincero por encima de todo,

Truffaut ha seleccionado de la fábula que quiere narrar sólo aquellos datos que pueden permitirle una expresión personal. Si bien ello puede hacernos lamentar las ausencias, no nos impide valorar esta composición cinematográfica. En sus aspectos fundamentales, la historia truffautiana de Victor de l'Aveyron es la historia de muchos seres, cuyo interés en tanto excepción sólo viene justificado por la ficción narrativa que Truffaut ofrece en su película. ■ DIEGO GALAN.

## T EATRO

### Vuelta de Aurora Bautista

Curiosamente, en Aurora Bautista siempre han sido perceptibles dos personalidades artísticas diferenciadas. Quizá no sea nada extraordinario y debemos aceptar que la mediocre historia del teatro y el cine españoles de nuestros días ha sometido a los actores más dotados a esa especie de duplicidad biográfica. De un lado estarían los «productos» —las obras y los films— impuestos por los niveles culturales o los intereses políticos de las clases y grupos dominantes; en colisión, cabría detectar el esfuerzo y el trabajo de unas pocas gentes de teatro y de cine empeñadas en animar una obra superior a la que, paradójicamente, se les exige. Hoy, esta duplicidad parece menos obligatoria y van siendo bastantes los que quieren hacer de su conciencia ética y artística la única norma de su trabajo. El que lo logren o no es otra cuestión, pero lo cierto es que esa coherencia y univocidad de la personalidad se inscribe ya claramente en la lucha por la elevación general del teatro español.

El caso de Aurora Bautista es muy aleccionador. El «cine histórico» hizo de ella, siendo jovencísima, una gran «estrella» en todo el ámbito hispanoamericano. La actriz aportaba una interesante fuerza personal, pero, obviamente, el nivel y las características culturales de todo aquel «cine histórico», siempre elementalmente patriótico, venían dados por una coyuntura de ca-