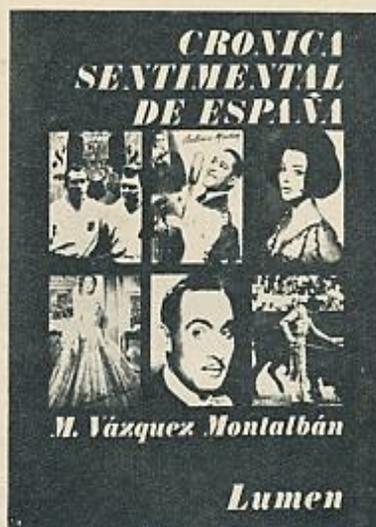


Editorial Lumen



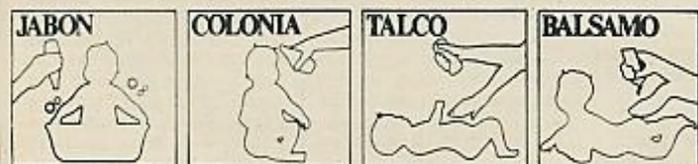
El libro esperado por todos cuantos siguieron los reportajes que con este mismo título se publicaron en la revista TRIUNFO

colección

Palabra y Gente



Nenuco



PRODUCTOS NENUCO,
EL PRIMER PLACER DEL RECIEN NACIDO

48 triunfo

queda de nuevas estructuras dramáticas, según una fluidez que se da por igual en los contenidos que en las formas. Así, el carácter escénico del «Marat-Sade», con sus elementos del teatro de la crueldad y sus elementos del teatro brechtiano, era, me parece, correlativo a las ideas de Weiss sobre los problemas y caminos de una auténtica revolución contemporánea; juicio este que se podría ampliar a «Trotsky en el exilio», un nuevo y sincerísimo alegato revolucionario sobre las tradiciones a la revolución.

Las dos obras que figuran en el volumen que comentamos poseen una serie de afinidades entre sí, que, además, las distancian del resto de la producción dramática de Weiss, siempre referida a figuras o hechos históricos concretos. Esta vez no se utiliza Vietnam, Angola o los campos nazis de concentración, para inducir un análisis de los procesos sociales; tanto «Noche de huéspedes» como «De cómo el señor Mockinpott consiguió liberarse de sus padecimientos» se plantean a modo de parábolas, irónicas y didácticas, en la línea de un «El señor Puntilla y su criado Matti», de Bertolt Brecht. En ambos casos, se emplea un verso libre, con ciertas exigencias rítmicas, que deben de haber torturado al adaptador español. «Noche de huéspedes» es calificada de «balada» y transcurre, sin intento alguno de caracterización psicológica, con la libertad y la violencia de un viejo retablo popular. El procedimiento se aplica con mayor explicitud y perfección en la segunda obra del volumen. Mockinpott, el protagonista, irá a través de once situaciones, afrontando una serie de adversidades, hasta llegar ante el mismo ser Supremo para pedirle cuentas por las injusticias que subyacen en el orden establecido. Mockinpott consigue salir de la cárcel entregando todos sus ahorros al abogado y a los carceleros; su esposa, que ha encontrado otro hombre mientras tanto, le rechaza; su puesto de trabajo ha sido ya acupado; y el poder, en los intervalos de sus discursos solemnes y vacíos, no se conmueve ante su inocencia, sino más bien ve en la detención una confortable prueba del celo con que el orden es guardado. Mockinpott se pregunta por qué es tan desgraciado. La conclusión de la parábola no puede ser más clara. Ante el Supremo, que escucha inicialmente complacido a Mockinpott, tomándole por un personaje espiritual que quiere hacer las viejas y delicadas

preguntas para las que existen las viejas y delicadas respuestas, éste, rebelándose, proclama:

Usted ha comprobado que, [por lo visto, opina que la injusticia es cosa normal y hasta muy fina:
Forma parte legal de la naturaleza natural.
Pues bien, olga decir mis últimas razones:
¡Estoy de que me engañen [hasta los pantalones!

La fatalidad ha muerto. Para Mockinpott ha terminado la hora de creerse un personaje perseguido por el destino. Sabe ya cuál es el origen de sus padecimientos.

El texto, de un amargo sarcasmo, está ahí, como una gran provocación para actores y directores. Su carga esperpéntica ha de encontrar entre nosotros una recepción familiar, como si se tratara de una enfermedad conocida.
■ JOSE MONLEON.

La vida y obra de James Joyce

El 13 de enero de 1941, a las 2,15 de la madrugada, y en ausencia de su esposa y de su hijo Giorgio, moría James Joyce. Había nacido en 1882, en el seno de un hogar bastante desastroso, y, al parecer, el cura que le administró el bautismo andaba algo bebido. Joyce moría de una úlcera duodenal perforada por los excesos alcohólicos. Así se cerraba un período de cuarenta años de trabajo denodado, en el que las armas elegidas por Joyce —el silencio, el exilio y la astucia— habían producido tres obras capitales para la comprensión de la cultura contemporánea.

En escasas ocasiones es tan necesario el conocimiento de la cotidianeidad del artista para la comprensión de su obra como en el caso de Joyce. Su vida y su obra constituyen un complejo de interferencias, cuyo análisis proporciona no sólo un ineludible esclarecimiento de la producción joycena, sino también un valioso material sobre la problemática de la vocación creadora y su desarrollo. Es por esto por lo que el libro de Francesca Romana Paci constituye una obra muy apreciable (1).

A través de una serie de perfiles culturales y humanos, Romana Paci ha reconstruido todo un proceso creativo, estableciendo de manera rigurosa los sucesivos jalones del

(1) «James Joyce. Vida y obra». Francesca Romana Paci. Ediciones Península. 1971.

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 topográfico— 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. Marginando, 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.