

líticamente. Este latrocinio se agravó después de la concesión del Nobel: *El pabellón de cancerosos* o *El primer círculo* merecen un lugar destacado entre las obras literarias más pirateadas de la Historia de la Literatura. Ningún dinero han dado a Solzhenitsin y su extrema difusión ha agotado las ya de por sí escasas simpatías que la burocracia cultural soviética conservaba hacia el conflictivo profesor de Matemáticas.

En 1971 se publicó en París, en lengua rusa, en las prensas de una pequeña editorial religiosa, Ymca Press, la primera edición de *Agosto 1914*. Solzhenitsin presentaba esta obra como el inicio de una trilogía fundamental en su carrera literaria. Al mismo tiempo comunicaba que sus de-

continuación, una importante editorial bávara, la Langen Muller, lanzó al mercado una excelente versión pirata, traducida por uno de los más eminentes eslavistas alemanes. Otro proceso ruidoso y nuevo triunfo de la coalición Hebb-Luchterhand Solzhenitsin.

Por fin, a la vista de tanta nave pirata, los editores que se habían casado por la Iglesia con Hebb-Luchterhand-Solzhenitsin acordaron una fecha común de lanzamiento mundial de la obra. El punto flaco de este acuerdo geográfico era precisamente el área lingüística del castellano, ya de por sí notoria por su afición a la piratería literaria, quién sabe por qué profundas y misteriosas memorias de los tiempos de heroicos ga-

y Luis Abollado Vargas. La novelita tiene casi setecientas páginas. Pertenece a esa línea literaria desconsiderada para con la paciencia lectora. Y aun en el caso de Solzhenitsin puede disculparse tal sobrecarga de páginas. La cultura de la imagen para buena parte de escritores soviéticos sigue siendo repasar de vez en cuando viejas colecciones de revistas ilustradas en el silencio catedralicio de las bibliotecas.

Barral se quedó con los derechos exclusivos para España y Latinoamérica. Figura en la lista de editores autorizados por Hebb y Solzhenitsin: Mondadori, Du Seuil, Bodley Head, Farrar, Shinche Sha, etcétera. La obra va a venderse muchísimo y Solzhenitsin será un escritor riquísimo en Occidente y un profesor de Matemáticas de Instituto en los Urales. No parece importarle mucho. Su celo en la cuestión de las editoriales ha obedecido a que quería ser bien traducido y a que quería ejercer el derecho de saber qué amistades hacían sus hijas y con quién pasaban la noche.

De momento una institución va a administrar los beneficios económicos derivados de las traducciones del escritor. ¿Qué hará con ese dinero? Se dice que va a construir una iglesia ortodoxa en París. Es un simple rumor. Lo que parece cierto es que Solzhenitsin no va a salir de la URSS. Resulta curiosísima, en lo argumental y en lo protocolario, la carta que dirigió en septiembre de 1971 al doctor Hebb, su representante suizo:

"Hasta mi han llegado rumores de que en Occidente hay algunos amantes de las crónicas escandalosas o de las novelas de detectives que han expresado algunas suposiciones ultrajantes para usted; según éstas, usted no sería el verdadero representante de mis obras y se han permitido incluso actuar contra usted... Si esos rumores le causan disgustos o manchan su buen nombre, quisiera, querido doctor Hebb, desmentirlos categóricamente en la forma que usted crea más oportuna. Estoy dispuesto a declarar públicamente y con todo énfasis que valoro mucho su honradez y sus extraordinarias cualidades como hombre de negocios y que no podría



Carlos Barral.

haber elegido un abogado mejor..."

Cualquier abogado que lea estas líneas de Solzhenitsin estará al borde de las lágrimas. ¡Quién tuviera clientes tan naifs como el doctor Hebb! "Hace algunos días —prosigue el escritor— le había pedido algunos medicamentos. Me apresuro a comunicarle que ya no hay necesidad de ellos y que si todavía no ha hecho nada por conseguirlos, no es menester que lo haga. He recibido algunos hace poco y, por tanto, no hay ninguna prisa.

"Mis mejores recuerdos para sus parientes".

La educación y espíritu de comprensión de cualquier escritor soviético es muy superior a la de cualquier escritor occidental. ¿Quién se imagina una carta así redactada por Juan Benet o por Terenci Moix?

En lo que respecta a la obra, *Agosto 1914* tiene muy buena pinta, pero una servidora dio su palabra de no

leerla hasta que la autorizase el Ministerio y no la he leído en el momento en que entrego este reportaje. ■ BARONESA D'ORCY.

El Derecho como lenguaje

«El Derecho como lenguaje» (1), obra del profesor Capella, «fue presentada para cumplir una exigencia académica en abril de 1965, en la Universidad de Barcelona». Su destino original fue, pues, según nos aclara la nota preliminar cuyo fragmento hemos entrecomillado más arriba, radicalmente universitario. Con posterioridad, este trabajo, según nos confiesa el propio autor, «fue liberado de su formalidad académica para presentarlo a un público más amplio». La obra del profesor Capella tiene por objeto investigar las características del Derecho positivo en tanto que necesitado para su existencia del lenguaje.

Partiendo de la «alteridad como característica necesaria del Derecho», esto es, la referencia de toda conducta jurídica a un «otro», lo que exige que se exprese en un lenguaje, el profesor Capella centra el objeto de su estudio en lo que llama «lenguaje legal», entendiendo por ello el lenguaje normativo en sentido estricto y, más concretamente, el lenguaje normativo abstracto de los lenguajes de los distintos ordenamientos. A continuación, procede al análisis de la estructura formal de las normas, señalando los temas de «autoconsistencia» y «contradicción», dentro del epígrafe «Propiedades fundamentales de las normas», en el que se somete a examen el tema de la contradicción entre normas, cuya literatura es muy abundante. Quizá la parte más interesante del trabajo sea la dedicada a la «Semántica general del lenguaje normativo», en el que se plantean problemas referentes a los valores lógicos de verdad y falsedad y la posibilidad de su atribución a las normas, y si la «validez» es a la norma lo que la «verdad» es al enunciado.

Se examinan a continuación los conceptos de «sujeto», «editor» y «sanción» de las

(1) «El Derecho como lenguaje». J. Ramón Capella. Ariel.



Solzhenitsin.

rechos de autor iban a ser celosamente controlados desde Suiza por el abogado doctor Hebb y en su nombre recibía la editorial alemana Hermann Luchterhand todos los derechos para la contratación en distintas lenguas.

Inútil. La primera edición pirata apareció en Londres. Pero esta vez un proceso obligó a que la obra fuera retirada. A

leones y rutas temerarias. Barral pensó que si esperaba hasta agosto de 1972, el mes «M», en su día 14, el día «D», a las cinco en punto de la tarde, la hora «H», era muy posible que su *Agosto 1914* tuviera media docena de hermanos gemelos en el mercado, hijos del mismo padre, pero de distinta madre. Así que el ritmo de traducción a cargo de José Laín Entralgo

normas jurídicas, dentro del capítulo referente al carácter de las mismas, así como los problemas relativos a la norma «permissiva» para, posteriormente, someter a análisis el propio lenguaje del Derecho, haciéndose cuestión, sobre todo, de su capacidad expresiva, denominada técnicamente «rendimiento». Obra extraordinariamente abstrusa, «El Derecho como lenguaje» exige al lector una muy honda formación filosófica y jurídica, por lo que no es recomendable al lector medio, ni siquiera a aquellas personas que poseyendo una cultura superior de rango universitario no dispongan de una preparación específica en las modernas corrientes del pensamiento lógico. Los intentos de construir una «ciencia» del Derecho a imitación de las Ciencias Naturales o de la Matemática, tuvo su más alta expresión en la llamada «Teoría pura del Derecho», de la escuela vienesa, y respondía, de una parte, a un cierto sentimiento de inferioridad del jurista frente al científico natural, y de otra, al predominio alcanzado por la llamada concepción positivista del Derecho. ■ LUIS SOLANO.

CINE

Los encantos de la burguesía

Como un lago alpino bajo el que se esconden los más terribles monstruos acuáticos, el cine de Chabrol presenta una apariencia tranquila y sin sobresaltos que en nada se diría corresponde a lo terrible de los hechos narrados. Por debajo de una superficie de cotidianeidad, de que nunca pasa nada, unos seres se convulsionan y agitan en un

marasmo de reglas y contradicciones, de obsesiones y angustias. Más allá incluso de su estilo personal, Chabrol ha sabido estructurar lo mejor de su obra («Landrú», «La mujer infiel», «El carnicero», «Al anochecer») tomando como base la regla de oro del medio social —la burguesía—, al que analiza con toda minuciosidad; es decir, el orden aparente, la búsqueda desesperada de la estabilidad. Existe, pues, una perfecta correlación entre las características definitorias del mundo observado y el modo de proponérselo al espectador, lo que convierte a los films citados en inapreciables testimonios sobre una determinada mentalidad, sobre una manera muy concreta de entender —o más bien desentender— la vida. Por ello, nada más absurdo que calificar a Chabrol de «autor burgués»; seguramente ningún cineasta actual, con la excepción de Saura entre nosotros, ha lanzado una mirada tan feroz sobre la burguesía como la que contienen las cuatro películas mencionadas, a las que habría que añadir el episodio «La muette» de «Paris vu par...». Y, evidentemente, una disección tan exacta sólo se puede realizar a partir de un conocimiento microscópico del fragmento de realidad seleccionado, mirando desde fuera a lo que ya se conoce a la perfección desde dentro. Y mirándolo al nivel más sutil y escurridizo, pero también más revelador en cuanto que supone la puesta en marcha o la justificación de multitud de mecanismos: el nivel moral, el nivel ético, dentro de los que se mueve dicha burguesía.

Justamente por ello, un personaje de las características de Charles Masson es tomado por Chabrol como protagonista absoluto de «Al anochecer» («Juste avant la nuit», titulada en un principio «Le visiteur de la nuit», 1971). Su trayectoria moral, su camino hacia la expiación, resultan reveladores no sólo como consecuencia de un conflicto

individual, sino esencialmente porque abarca una problemática común si no a todo ser humano, sí a aquellos sectores que comparten con el personaje la pertenencia de unos medios económicos, un ambiente social y una educación recibida, capaces —en conjunto y por separado— de delimitar la conformación de un individuo. El drama de Charles Masson radica en que necesita ser culpable y pagar su falta, se exige a sí mismo un castigo por haber transgredido los límites impuestos por una moral represiva, basada en un sentido universal del pecado. El hecho de aceptar una relación erótica no ortodoxa desencadena en su interior toda una compleja gama de resortes a los que tratará de acallar con su crimen y, posteriormente, con su propia destrucción. En definitiva, Masson podría muy bien no haber cometido este asesinato, y el aspecto extraño, casi onírico, de la secuencia inicial que lo narra —aquí mutilada— da incluso pie a pensar en ello. En todo caso, su acción queda perdonada e incluso aceptada por

brajar debido a su imperiosa necesidad de confesar y entregarse a la Policía. Como perfecta guardiana de ese orden, su mujer —Hélène— cumplirá un doble cometido: finalizar con el proceso destructivo de Charles y mantener una calma cotidiana en la que nada venga a interrumpir una continuidad que es considerada como esencial. Los niños olvidarán pronto y, al modo de los hoyos hechos en la arena de la playa y cubiertos más tarde por las olas y el viento, todo quedará oculto por el paso de los días, por la búsqueda absoluta de que nunca haya pasado nada, de que sea posible sumergir la memoria bajo la necesidad del olvido.

Cada vez más cerca de Fritz Lang y menos de Hitchcock, Chabrol indaga con su habitual frialdad de entomólogo en algo tan complejo como la capacidad masoquista del hombre occidental, su inconsciente pero implacable deseo de autodestrucción, magnificados por un sentido religioso que nos hace culpables desde el mismo momento de nacer, por una situación so-

ter, todos nos castigamos por el infinito atrevimiento de habernos introducido en un mundo que no nos necesita, que nos es hostil. Un hombre llamado Claude Chabrol lo atestigua. ■ FERNANDO LARA.

Adela Castro, una angustiada historia de amor

El cine español sigue siendo el cine de cartón-piedra, donde las cosas que se retratan pertenecen a un terreno mítico inventado por el propio cine y en el que la gente se puede reconocer a través de un inmenso salto en el vacío. El sistema de cartón-piedra hace tabla rasa a un montón de problemas, frivola al superficializar cuestiones bastante serias, crea tópicos tendentes a eliminar cualquier reflexión mínimamente aguda sobre el entorno. El cine español de cartón-piedra ayuda a crear una mentalidad «standard» a base de utilizar, desfigurándolo, todo aquello que no es precisamente «standards», sino que se encuentra, a pesar de todo, en la individualidad de los espectadores. El cine español moraliza utilizando el reprimido desenfreno erótico, las referencias prohibidas; juega a liberar machacando...

Por el vicio símil del pez que se muerde la cola, la banalidad enajena y el enajenado no pide ya más que banalidad. A veces el círculo se rompe, aunque es de nuevo recompuesto en términos que parecen nuevos, pero que son sólidos en su conservadurismo. El ejemplo de todo este cine se encontrará en los miles de títulos creados en los últimos años de producción nacional. Al margen, como siempre, las escasas y dignas excepciones...

Excepciones que se levantan contra viento y marea, contra una competencia con el cine extranjero absolutamente desigual, contra una censura discriminatoria e incoherente, contra una falta de



«Al anochecer» («Juste avant la nuit», 1971), de Claude Chabrol.

aquellos a los que afecta directamente, aunque quizá no tanto por un sentimiento de comprensión como por la necesidad de manter un orden al que si antes ponía en peligro la presencia de Laura —amante de Charles y esposa de su mejor amigo, François—, ahora es el propio Charles quien puede resque-

cial en la que sólo los poderosos y los sin escrúpulos parecen tener lugar, por un momento histórico en el que la burguesía se sabe —aunque sin plena conciencia de ello— culpable de estar reteniendo una dialéctica social irreversible. Como Charles Masson por un crimen que quizá sólo ha deseado come-