

ALIANZA EDITORIAL

El libro de bolsillo

Narrativa Hispanoamericana

*462

Narrativa peruana
Prólogo y selección
de Abelardo Oquendo

336

Narrativa venezolana
contemporánea
Selección de Rafael Di Prisco

267

70 años de narrativa
argentina: 1900-1970
Selección de Roberto Yahni

221

Narrativa mexicana de hoy
Selección de E. Carballo

149

Narrativa cubana de la revolución
Selección de J. M. Caballero Bonald

Otras obras de literatura Hispanoamericana

445

Ernesto Sábato
Hombres y engranajes.
Heterodoxia

*421

Carlos Fuentes
Cuerpos y ofrendas
Prólogo de Octavio Paz

**413

Miguel Ángel Asturias
Hombres de maíz

393

Adolfo Bioy Casares
La invención de Morel

*328

Octavio Paz
Los signos en rotación
y otros ensayos

**289

Antología de la poesía
hispanoamericana
1914-1970

Selección de José Olivio Jiménez

*240

Domingo F. Sarmiento
Facundo

206

José Lezama Lima
La expresión americana

ARTE • LETRAS • ESPEC

cia de la Iglesia. Estallando en «prontos» coléricos contra la crueldad o la estupidez, solitario otras veces en la rectoral, recapacitando sobre su propia fe, el mosén dará su vida al fin a un soldado moro que le impide acudir, una vez más, a salvar a un convecino.

Este viejo mosén aragonés, posconciliar con treinta años de adelanto, al que Nora sitúa en la línea del San Manuel Bueno unamuniano y Marra en la del cura de Sänder —y en ambas lindes se mueve, ciertamente—, es, sin duda, un acierto soberbio, que justifica por sí solo la obra de un escritor.

Marra López, Nora, Rafael Conte, Sanz Villanueva y otros estudios de la literatura del exilio se han ocupado ya de Arana con acierto. A mí me parece obligado en este momento de la despedida remitir al lector a esos juicios. Pero me parece también imprescindible recordar que Arana y otros escritores se han ganado ya el derecho, a casi siete lustros del final de la guerra, a formar parte del mundo de lecturas vivas de un lector español de hoy. ■ ISAAC MONTERO.

El inquietante mundo de Anthony Burgess

Los «jóvenes airados» ingleses de los años cincuenta hablaban así por medio de su portavoz más célebre: «¿Cómo combatir a una sociedad que te invita a cócteles más o menos reales, que te mima, que te da a ganar millones, que acoge tu exabruptos con sonrisas de comprensión y golpecitos en la espalda, que te emborracha y te hace, en fin, balbucear ternura por todo bicho viviente?». (Quizá John Osborne no dijera eso exactamente, pero es lo que yo, punto más, coma menos, entendí.) La oleada siguiente, la de los sesenta, no parecía

mostrarse tan perpleja e indefensa: el protagonista de *Absolute Beginners* (novela de Colin McInnes, publicada en español bajo el título de *Principiantes* por Seix Barral en 1962) tiene, desde luego, el corazón así de grande, y su pureza se mantiene incólume a través de los azares de su continua lucha contra unos prejuicios sociales que casi siempre logra vencer. McInnes era un optimista que creía a ojos cerrados en la bondad innata del ser humano; su novela es en realidad un bello poema romántico, tal vez una balada, levemente sentimental y nostálgica de otros tiempos (pasados o futuros) en los que sus «principiantes» hallarían paso libre a sus inquietudes, cauces adecuados para expresarse. Incluso no sería necesario modificar el entorno geográfico: Londres se nos presenta cotidiano, hospitalario, con una belleza sin estridencias.

Al mismo tiempo, otro inglés, Anthony Burgess, veía las cosas desde un prisma bastante diferente. *La naranja mecánica* (1) fue publicada en 1962 bajo la apariencia formal de una novela de ciencia-ficción o fantasía. En la década transcurrida, el lector descubre que el mundo de crueldad y destrucción descrito por Burgess se encuentra, cada día que pasa, más inquietantemente cerca del mundo cotidiano en que vive. Hace algunas fechas, una noticia de agencia recogida por la prensa diaria, nos hablaba del asesinato cometido por un muchacho contra la persona de un viejo vagabundo, siguiendo punto por punto la descripción que de un suceso similar se hace en la versión cinematográfica de la novela de Burgess, noticia que al propio tiempo puede servir como sutil coartada para nuestra censura.

El mundo que nos presenta Burgess es tan-

to más inquietante cuanto que no se trata de un mundo fantástico, sino de una quintesencia de nuestro mundo, de una radiografía que nos presenta, descarnado, el esqueleto sobre el que se sostiene la sociedad en que vivimos. Aunque el novelista juega sus cartas con bastante malicia, obligando al lector que tome la iniciativa en el envite, dándole quizá a entender que, por su parte, no se trata más que de un «farol».

Es decir, Burgess soslaya la reflexión moral, tan cara a los «jóvenes airados» y a sus epígonos. Para el consumidor de una literatura que se esfuerza en hacer el mundo más claro y comprensible, en hacerlo «mejor», *La naranja mecánica* es una historia sin posible solución. Está claro que la violencia ejercida desde el poder engendra el desencadenamiento de acciones violentas individuales, a las que, sin embargo, siempre ponemos unos límites, más o menos flexibles. Cuando estos límites son sobrepasados (cosa que ocurre continuamente en la novela), ¿pueden justificarse estos comportamientos individuales? ¿Está ajustada a razón la acción represiva de la sociedad para contenerlos? El adolescente de *La naranja mecánica* no se plantea siquiera la posibilidad de encauzar su violencia, su «amor a la agresión», en una acción concertada o colectiva destinada a subvertir los principios morales por los que la sociedad justifica su propia violencia. En realidad, Alex, «demasiado joven aún para comprender la verdadera importancia de la libertad», intuye que toda organización social ha de fundamentarse en la represión y la violencia para poder subsistir. Así, pues, sus instintos en libertad le conducen a una especie de «proceso represivo» cuyo punto de llegada sería el primitivo «clan». Clan que habremos de reconocer como funda-

mento básico de nuestra propia sociedad y que da lugar a todos los obstáculos conocidos para la formación de una verdadera comunidad humana.

Sucede simplemente que mientras Alex se niega definitivamente a adoptar formalidades hipócritas, el mundo que le rodea y le agrade le exige, por encima de todo, dicha formalidad, que supone la división de los seres humanos en dos categorías morales: culpables e inocentes, buenos y malos. Categorías cuya existencia no reconoce el protagonista de Burgess.

Pero, naturalmente, Burgess no es tampoco tan ambiguo. La «ley de la jungla» por la que se rige su personaje no es sino la misma que marca el comportamiento social de nuestro mundo; la única diferencia consiste en que, mientras Alex aplica esta ley a título personal, nuestro mundo lo hace en nombre de unos supuestos intereses sociales o comunitarios. En realidad, los crímenes cometidos por individuos no son graves para la sociedad; los preocupantes de veras son los crímenes «sociales». Así, uno de los personajes de *La naranja mecánica*, encargado de la aplicación de nuevos métodos para la represión de la criminalidad individual, afirma: «El Gobierno no puede continuar aplicando teorías penales pasadas de moda. Amontonamos a los criminales en una cárcel, y vea lo que ocurre. Sólo se consigue criminalidad concentrada, delitos en el mismo lugar del castigo. Pronto necesitaremos todo el espacio disponible en las cárceles para los criminales políticos (...). El problema de los delincuentes comunes, como esta turba repugnante (...) puede resolverse mejor sobre una base puramente curativa». Es decir, sobre un sistemático lavado de cerebro que anule totalmente los reflejos personales en el individuo y los acomode a un «stan-

(1) Ediciones Minotauro. Buenos Aires, 1972. 166 págs.

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 darme claro 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, apostólico 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.