

desvaloración de la sociedad americana. Narra la historia de varios matrimonios jóvenes afincados en un pueblito cercano a Boston, Tarbox —«caja de betún», es la traducción aproximada de este nombre—, que se consideran a sí mismos la élite intelectual y social del pueblo; gentes normales, americanos típicos cuyas conversaciones —verdaderos compendios de lugares comunes que habremos leído mil veces en el «Reader's Digest»— bastan para definirlos con crudo realismo, que celebran reuniones sociales y cenas. Poco a poco se van creando relaciones ambiguas entre ellos, y se producen cambios de parejas en el interior del grupo.

Pero en ningún momento se da una relación clara y franca; sólo dominan el hastío, la vergüenza, el miedo y el sentimiento de culpabilidad. Nos hallamos lejos de las orgías para matrimonios en las que el cambio de parejas se produce con toda naturalidad; aquí un pesado corset de inhibiciones y prejuicios oprime a todos los personajes de manera asfixiante: cuando dos matrimonios se deciden a formalizar de algún modo su extraña situación, reconociéndola y aceptándola, son inmediatamente rechazados por todo el grupo; y cuando se produce un divorcio, el mismo rechazo social margina al hombre divorciado, no a la mujer.

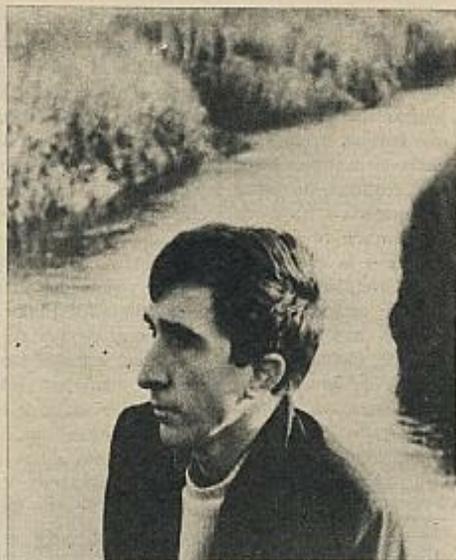
La civilización americana, fundamentalmente cristiana, está basada en un absoluto y riguroso puritanismo, en un temor-fascinación por el sexo que ha marcado todas sus manifestaciones. Pero, a diferencia de la moral católica mediterránea, que es machista y considera a la mujer como «la puerta del infierno», incitadora al pecado y a la

corrupción, la moral puritana estadounidense es matriarcal: la mujer, en su doble función de madre y mantenedora del hogar, tiene todas las prerrogativas sociales, y el horror al sexo tiene su contrapartida en un exagerado respeto por la institución matrimonial, quizá la más sagrada de todas las que componen el «American way of life». Si falla el matrimonio —como sucede en «Parejas»— falla la sociedad entera; el sexo ha de ser regulado, canalizado, encorsetado dentro de una institución matriarcal; y el divorcio es uno de los peores pecados aunque esté muy extendido.

En «Parejas» pasan

se creen la élite y desprecian a los supervivientes del antiguo grupo de matrimonios. Estos nuevos personajes, a los que se hace una breve alusión al final de la novela, tienen nuevos informes, nuevas costumbres: sus ideas políticas son más avanzadas, y experimentan con drogas, pero en el fondo son iguales que los anteriores matrimonios...

Updike ha conseguido, gracias a su brillante estilo y a su metódica descripción de usos y costumbres, que sea imposible cualquier tipo de identificación, e incluso de simpatía por ninguno de los personajes que retrata. No hay verdaderos protagonis-



John Updike.

los años, y los matrimonios se agrietan hasta desmoronarse, víctimas de pequeños fracasos, de pequeñas frustraciones que llevan a la gran frustración. De igual modo, el pueblo se desmorona, la sociedad se desmorona: muere la última superviviente de la familia fundadora de la pequeña ciudad, se incendia su iglesia principal; en Dallas, asesinan a Kennedy... Todo va cambiando. Al pueblo llegan nuevos matrimonios, que también

tas: el protagonista es el matrimonio, el pueblo de Tarbox, la clase media americana... Aunque hay párrafos de un enorme lirismo, y el autor deja a veces la palabra a sus personajes durante muchas páginas, el distanciamiento es total. Esta obra maestra de la narración parece casi un documento científico, donde se estudia con cruda maestría la perversión del erotismo por el matrimonio, y el falseamiento de las relacio-

nes humanas en una sociedad puritana que se niega constantemente a sí misma. Sin relámpagos satíricos ni aullidos desesperanzados, con toda frialdad y desapasionamiento, se nos cuenta en «Parejas» la muerte de un mundo o su supervivencia entre sus propias cenizas. ■ EDUARDO HARO IBARS.

Lenin: Los primeros pasos de «Las completas»

Hace ya un año, Editorial Ayuso rompió el silencio sobre la obra de V. I. Lenin con la publicación de dos de sus trabajos fundamentales: «Escritos filosóficos» y «Materialismo y empiriocriticismo». Ambos, en las espléndidas y cuidadas versiones en castellano de Editorial Progreso, y, por tanto, incluyendo en ellos toda la serie de interesantes notas e índices que en dichas versiones se presentan.

En el primero de estos trabajos, a pesar de no haber sido concluido y de estar escrito únicamente para la utilización personal de su autor, se observa cómo V. I. Lenin plantea, en medio de un sinfín de notas y apreciaciones críticas sobre la «Lógica» de Hegel y otros escritos, una concepción profunda y sumamente enriquecida de la dialéctica, alejada del esquematismo de Kautsky y entendida como teoría de la unidad de los contrarios, así como otras cuestiones fundamentales del materialismo dialéctico. En el segundo, V. I. Lenin polemiza con fuerza y claridad con los defensores del empiriocriticismo o «machismo» (Ernest Mach era el representante más popular de esta corriente), que, unidos por su hostilidad al materialismo dialéctico, pretendían al

mismo tiempo hacerse pasar en filosofía por marxistas, predicando en nombre del marxismo algo increíblemente caótico, confuso y reaccionario».

Ahora, Editorial Ayuso —en colaboración con Akal— ha dado también los primeros pasos también en un proyecto ambicioso e interesante: la edición de las «Obras completas» de V. I. Lenin, de las que ya ha sacado a la luz pública los tomos I y III. Dos tomos primeros en versión también de Progreso, con un excelente estudio preliminar del profesor Juan Trias Vejarano, en los que se incluyen las siguientes obras: I) «Los nuevos cambios económicos en la vida campesina», «El llamado problema de los mercados», «Quiénes son los amigos del pueblo y cómo luchan contra los socialdemócratas», «El contenido económico del populismo»; III) «El desarrollo del capitalismo en Rusia».

Los cuatro trabajos incluidos en el primer tomo fueron escritos por V. I. Lenin entre 1893 y 1894; es decir, cuando aún no había cumplido los veinticinco años. No obstante, y tal como subraya Trias Vejarano en su estudio, en ellos se pueden apreciar ya muchos de los rasgos que caracterizarán su producción intelectual. De un lado están alentados por las exigencias de las praxis, como todas sus obras, incluso aquellas de contenido más teórico; de otro, poseen un fuerte contenido polémico, ya que V. I. Lenin, en éstos como en los restantes trabajos, irá definiendo sus posiciones en polémica con las distintas corrientes. Nota esta última que caracteriza buena parte de la obra de Marx y Engels.

En el caso concreto de las obras mencionadas, V. I. Lenin polemiza con el populismo,

cuyos antecedentes se remontan a Herzen, y que él ve como «la expresión de los puntos de vista e intereses de los pequeños productores independientes, confrontados con el desarrollo capitalista». Y en esta polémica dirige sus más contundentes críticas y argumentaciones contra los populistas legales, que, una vez abandonadas por el populismo las esperanzas revolucionarias —en crisis tras el fracaso de «La voluntad del pueblo», máxima manifestación del viejo populismo de los años ochenta—, apelaban al Estado zarista como realizador de sus postulados.

En este sentido, tanto en unas como en otras de estas obras de la década de 1890, desde «Los nuevos cambios económicos en la vida campesina» a «El desarrollo del capitalismo en Rusia» (ésta fue la primera obra de V. I. Lenin editada en una imprenta legal, aunque una vez impresa el Gobierno zarista prohibió primero su difusión y, finalmente, la confiscó y quemó), V. I. Lenin despliega su crítica a las principales tesis populistas, esto es: la contraposición de los dos sectores de la economía rusa y su explicación de la crisis y del desarrollo de uno y otro; la falta de porvenir del capitalismo en Rusia y la disponibilidad de la sociedad y del Estado rusos para emprender otro camino.

En una de ellas, concretamente, en «El contenido económico del populismo», V. I. Lenin apunta que la diferencia entre marxistas y populistas consiste en el carácter de la crítica del capital, en la diferente explicación que de él se da. Y esto resulta evidente en las obras citadas. En las cuatro primeras, V. I. Lenin se centra en el análisis de las haciendas campesinas encuadradas en la «obschina» y de los

«kustares» —los dos sectores de la llamada «producción popular»— para demostrar que también en ellos se dan fenómenos característicos de las relaciones de producción capitalista, aunque en sus formas menos desarrolladas y entrelazadas con los vestigios de las relaciones de la época de la servidumbre.

En «El desarrollo del capitalismo en Rusia» —resultado de una inmensa labor de investigación que duró más de tres años, y obra sobre la que comenzó a trabajar cuando estaba en la cárcel y concluyó durante su confinamiento en la aldea de Shushenskoiá—, V. I. Lenin analiza, además, las transformaciones de la hacienda terrateniente y el desarrollo de la gran industria mecanizada. En realidad, aprovecha todas las investigaciones plasmadas en sus anteriores obras y profundiza en ellas, sistematizando tanto sus explicaciones como sus críticas a los populistas. Llega así a la conclusión de que toda la historia de Rusia desde la abolición de la servidumbre (1861) ha consistido en «una expropiación masiva de los campesinos», y que lo que domina en el fin del siglo XIX no son las antiguas relaciones patriarcales, sino el papel creciente del capital, sobre todo del capital comercial.

Y frente a la supuesta falta de perspectivas del capitalismo ruso, señalada por los populistas, subraya, tanto en «El desarrollo...» como en «El contenido económico...», que el capitalismo, al desarrollarse, crea su propio mercado interno, recordando, como apunta Trías Vejarano, la tesis de Marx sobre la realización de la plusvalía y el mayor crecimiento de los medios de producción en el proceso de acumulación de capital.

De otro lado, en «El contenido...», V. I. Lenin critica las posiciones del denominado «marxismo legal» —del que Struve fue su máximo exponente—, que presentaba una versión determinista y positivista del marxismo («los marxistas no se plantean el problema de si Rusia debe pasar por el capitalismo, sino que constatan que "ha entrado por la senda capitalista", dirá contra ellos), mientras que en «Quiénes son los amigos del pueblo...» aborda en profundidad una exposición del materialismo histórico, frente a la falsa interpretación del mismo y los errores del método subjetivo, tal como habían sido reiterados por Mijailovski.

En fin, en estas primeras obras, con las que se inician «las completas» que Editorial Ayuso ha comenzado a sacar a la luz pública, V. I. Lenin no se olvida de indicar a los revolucionarios rusos la necesidad de «elaborar la forma de organización más adecuada a nuestras condiciones para la difusión de las ideas socialdemócratas y para unir a los obreros ("el obrero de la fábrica es el representante avanzado de toda la población explotada") y convertirlos en una fuerza política» («Quiénes son los amigos del pueblo...», tomo I, páginas 338 y 339). No en vano se ha escrito que lo que domina todas las investigaciones de V. I. Lenin es la conciencia de la proximidad y de la realización de la revolución. ■ **RODRIGO VAZQUEZ-PRADA.**

«Ronda de muerte en Sinera»

Años atrás, en la revista «Primer Acto», apareció la traducción castellana de «Ronda de mort à Sinera», un es-

pectáculo capital en la historia del teatro catalán contemporáneo. Ahora, Alianza Editorial ha publicado una nueva y más completa versión, a través de la cual conocemos con todo detalle las imágenes escénicas, la poética, con que Ricard Salvat recreó para el teatro el mundo literario de Salvador Espriu.

La verdad es que la lectura de este volumen causa cierto asombro. Si uno no hubiera sido en su día espectador del trabajo y no guardase muy adentro sedimentaciones de aquel encuentro, pensaría que se trata de un manuscrito quimérico, del sueño de un teatro imposible o, al menos, inviable. Son tales las incitaciones del texto, tal su riqueza y tal la complejidad de su montaje, que uno afirmaría que el espectáculo está fuera de las posibilidades de nuestro teatro y de nuestro público.

Y, sin embargo, el espectáculo no sólo existió, sino que fue un gran éxito y abrió uno de los posibles caminos —luego truncados— del moderno teatro catalán.

Resumir esta «Ronda de muerte...» dentro de la habitual estructura de una crítica de libros es imposible. Habría que hablar de todo Salvador Espriu, de su significación dentro de la lengua catalana, de su peripetia biográfica, de su pensamiento político, de cuanto hay en él de dolorosa serenidad combativa. De hecho, el esquema teatral ideado por Salvat es una mirada sobre todas las cumbres de la obra espriuana. Desde el tema de la «historia de Esther» al conocido poema del amor a la triste, sucia y propia tierra; desde el aguafuerte valleinclanesco de «Quim Federal» a la evocación última —con inciertas afinidades respecto al Wilder de «Nuestra ciudad» o el mejor Priestley—

del pasado de Sinera; desde el recuerdo respetuoso del dolor, del tónico dolor, de un obrero cualquiera muerto en un inocuo accidente de trabajo, a la crítica irónica, tajante, casi feroz, de cierta Cataluña petulante y narcisista («somos los mejores»); de principio a fin, «Ronda de muerte en Sinera» es una pieza delicada y amarga, que conserva ese extraño pudor, ese formidable silencio de donde brota la palabra viva de Espriu.

Es lógico que la traducción prive al texto de algunas de sus mejores resonancias; también supongo que más de uno se habrá preguntado, sobre todo en Cataluña, por la oportunidad de este volumen. Aceptadas tales reservas, me atrevo a escribir que Salvador Espriu y Ricard Salvat acaban de hacer al lector castellano un gran servicio. Porque, además de darle el testimonio de una realidad histórica, conformada a través de una mirada reveladora, abierta a la coherencia de la diversidad de estilos y de estados de ánimo, le han explicado también, tácitamente, lo que va del gran teatro a la penuria de nuestras recetas dramáticas cotidianas. Incluidas, claro está, las muy magistrales de quienes se proclaman «los mejores». ■ **JOSE MONLEON.**

El cine según Truffaut y Rohmer

Una de las cualidades más claras de la personalidad cinematográfica de François Truffaut es la de su apasionado amor por el cine. En su ya lejana etapa de crítico de «Cahiers du Cinéma», Truffaut era de los que se entusiasman por la narrativa americana, llegando incluso a entender que ésta es la esencia mis-

ma del lenguaje cinematográfico y, en definitiva, la escuela a imitar en una hipotética futura carrera profesional. Esa carrera llegó para el propio Truffaut en el seno de la generación «nouvelle vague», y a partir de entonces, el director de «Los 400 golpes» vivió intensamente su ardorosa pasión por el cine, al tiempo que procuraba expresar su ternura, su capacidad amorosa, sus vivencias íntimas y hasta ese su clásico entusiasmo por el cine mismo.

En dos libros publicados en España (1) queda patente la huella del universo de Truffaut. En la larga y exhaustiva entrevista con el realizador Alfred Hitchcock, en que consiste el primero de ellos, se concretan no ya sólo los puntos de vista del «mago del suspense» sobre lo que debe ser la construcción dramática de una historia del cine, la dirección de actores, los trucos provocadores del suspense, etcétera, sino la admiración que por él siente Truffaut, y con ello, su propia visión del arte cinematográfico. El libro es, a pesar de sus altibajos, en muchos momentos ejemplar para otros profesionales de la dirección cinematográfica, por cuanto a través de los testimonios de Hitchcock y Truffaut se conocen multitud de circunstancias relacionadas con la profesión, siempre útiles: en otros momentos, sin embargo, el libro puede ser irritante, en la medida en que Truffaut se plantea la figura de Hitchcock con papanatismo admirativo, que olvida muchas vertientes del arte cinematográfico que no pueden reducirse a la habilidad de la «puesta en escena». En este último sentido, si bien es cierto

(1) El cine según Hitchcock, de François Truffaut. Alianza Editorial, 1974. Fahrenheit 451 y La noche americana, de François Truffaut. Fernando Torres, editor, 1974.

que la maestría narrativa de Hitchcock puede llegar a ser indiscutible, tampoco es menos que su aportación al mundo de la cultura no ha superado en muchas ocasiones el nivel más elemental. Lo haya querido o no Hitchcock (que parece que sí), su obra tiene un valor muy concreto, que, en el libro, Truffaut no se ha planteado en profundidad.

En el segundo volumen que aquí comentamos, Truffaut hace un doble juego, lleno de interés. De un lado, relata las vicisitudes del rodaje de su película «Fahrenheit 451»; es no sólo el encuentro violento con las estructuras de un arte industrializado, sino incluso en algún punto, la puesta en práctica de algunas de las enseñanzas hitchcockianas. De otro lado, y en el mismo libro, se incluye el guión de «La noche americana», homenaje al cine que Truffaut erigiría en su última película, y donde se adaptan al medio las realidades de ese mismo medio, según el propio Truffaut las ha vivido en la otra parte del libro.

Existe así, en conjunto, una introspección al lenguaje, a la industria y a los mecanismos internos del cine de uno de los más firmes valores del legendario «Cahiers...», que tiene en su entusiasmo cinéfilo el secreto de sus mejores aciertos y de sus más claras limitaciones.

De otra parcela «cahierista» se publican también otros dos libros (2). En el primero de ellos, Eric Rohmer reagrupa sus «seis cuentos morales» que dieron pie a otras tantas películas, de las que hemos visto la mitad en España («Ma nuit chez Maud», «Le genou de Claire» y «L'amour

(2) Seis cuentos morales, de Eric Rohmer. Editorial Anagrama, 1974. Charles Chaplin, de André Bazin y Eric Rohmer. Fernando Torres, editor, 1974.