

Es importante, sin duda, el tema de esta novela de Leyva, autor que nace a la literatura sin «cuadra» en que inscribirse, sin mecenas teóricos, sin «escuela» ni tendencia declaradas, a la intemperie, como si saliera a ver qué pasa, si hay suerte, si se puede contar con algún lector. Es importante el tema, y es importante que el autor haga su entrada así, sin confortables patrocinios. El alcance que la novela logre será auténtico.

Pero lo que llama con mayor fuerza la atención en la obra de Riera de Leyva es el procedimiento narrativo de que se vale para desarrollar su historia. Riera de Leyva siente una resuelta inclinación hacia las formas constructivas behavioristas y conductistas, en un instante en que, por cierto, no están de moda entre nosotros. Entiendo que Riera de Leyva se sirve de un rigor metodológico estricto, con consecuciones realmente admirables, y que, por más que aparezca disimulado tras un estilo desenfado y ligero, este rigor impone a la novela unos cánones rígidos: cada personaje, cada situación, están descritos con una seriedad, una meticulosidad, una concienzuda dedicación que nos recuerdan la habilidad y el talento de un Dashiell Hammett, precedente indudable del autor almeriense.

«En otro país» es novela de salida modesta, quizá de esos libros que pasan sin pena ni gloria por los escaparates durante una temporada, para desaparecer después definitivamente. Le ha faltado «escuela» previa, lanzamiento, influencia en los medios publicitarios adecuados. Hay demasiada confusión en el mundo literario español de 1970. Es una verdadera pena, porque se trata de una novela muy considerable, que participa lo mismo de lo ensayístico y experimental que de lo puramente narrativo. Que es a la vez expresión de una corriente aún muy válida y que apenas ha dado resultados notables entre nosotros, y plataforma para un contenido ideológico muy claro, un tanto amargo y escéptico. Lástima que se le deje circular así, sin los respaldos indispensables que indiscutiblemente merece. ■ E. G. R.

## Umbral, contra el reino del mal

Escritor de periódicos profesional y novelista una vez al año, según la nota de

presentación de la editorial, Francisco Umbral acaba de publicar «El Giocondo» (Editorial Planeta), obra que sigue en su producción a «Si hubiéramos sabido que el amor era eso», que fue un intento experimental de cierta ambición tanto en lo material como en lo formal.

«¿Cómo es «El Giocondo»? Si nos atenemos a la anécdota —habría que decir las anécdotas—, se trata de una sucesión de escenas sin engarce dramático, al servicio de una tesis moralizante que puede formularse así: el de la noche es un mundo corrompido, sórdido, podrido, cruzado por seres malévolos, pervertidos, degenerados o tontos. Sólo se muestran inmunes a la contaminación las almas bellas, los espíritus puros; hasta el distante, depurado, casto, ambiguo «Giocondo» resulta sensibilizado a sus tentaciones.

Se ha dicho que los personajes de Umbral están tomados de la realidad, que viven y tienen nombres propios. En los casos más leves esto podría servir de entretenimiento a lectores aburridos; en los más graves constituiría una vileza a plantear en otras instancias. En todos los casos, no sería materia de nuestra incumbencia y, además, podría interferir un enjuiciamiento objetivo como el que pretendemos. Quede, pues, esta circunstancia marginada.

El hecho es que, siguiendo un método maniqueo, porque se lo exige el desarrollo de la idea de fondo, ya aventurada más arriba, el autor se recrea en dibujar a sus personajes con trazos crueles, hasta con sadismo. Los trata con rabia, busca entre los rojos de los «clubs» nocturnos las luces peores, se ensaña —de modo incomprensible a veces, porque ni funcionalmente es necesario— con sus características más negativas y grotescas, los deshumaniza a grandes brochazos, los manipula a su gusto fuera de toda sólida coherencia argumental... No son personas, sino muñecos arbitrariamente movidos. El autor parece muy enfadado con la vida en su versión nocturna y se despacha a gusto con los personajes que la pueblan; tarea fácil, puesto que los reduce primero a un esquema, los disminuye a su más frívola superficie y les da jaque, sin problemas, cuando el relato llega al final.

Un maniqueísmo tan radical tenía que destruir la novela, y así ha ocurrido. Al resultar falsificados, desde el

principio, los personajes, toda la trama, tan endeble —un mal ordenado conjunto de anécdotas—, resulta afectada. No creemos en ellos, ni podemos creer en lo que hacen. Parece como si todo hubiera sido dispuesto para demostrar algo: que en el mundo de la noche, caótico, desordenado, putrefacto, reina el espíritu del mal, y que estos hombres y mujeres caídos en el vicio son sus perversos agentes.

Sin hondura, frustrada en su mismo planteamiento, tal vez por no estar el autor a la altura de los propósitos que abrigaba y no poder desprenderse de su actitud de moralista —cabe pensar que quería llegar más lejos—, la novela termina caprichosamente en una escena muy «camp», que deja estupefacto al lector no ya por su cursilería, sino por su función en el contexto. «Camp» es también el lenguaje en que está contada la obra.

Esperemos que tras este resultado el autor se ponga a meditar. ■ EDUARDO G. RICO.

## La formación de la Cataluña moderna

Bajo este título general aparece la primera monografía *Recerques* (Investigaciones) dedicada a las ciencias sociales, redactada en catalán, editada por Ariel y aglutinadora de un extenso y acreditado plantel de investigadores. El equipo coordinador inicial está constituido por Josep Fontana, Ramón Garrabou, Ernest Lluch, Joaquín Molas y Josep Termes. En el primer número aparece el siguiente sumario: Pierre Vilar: «Estructuras de la sociedad española hacia 1750» (algunas lecciones del catastro de Ensenada); Ernest Lluch: «La Cataluña del siglo XVIII y la lucha contra el absolutismo centralista»; Irene Castell: «El escándalo del pan en Barcelona, en 1789»; Ramón Garrabou: «Sobre la formación del mercado catalán en el siglo XVIII: una primera aproximación basada en los precios de granos en Tàrraga (1732-1811)»; Jaume Torras: «Sociedad rural y movimientos absolutistas (nota sobre la guerra de los descontentos: 1827)»; Jordi Rubió: «Sobre Laureà Figuerola en los años de nuestra Renaixença»; Nuria Sales: «Servicio militar y sociedad en la España del

siglo XIX»; Alan Yates: «Enric de Fuentes, novelista modernista»; Isidre Molas: «Las elecciones parciales en las Cortes Constituyentes de octubre de 1931 en la ciudad de Barcelona»; y Josep Maria Bricall: «Ideologías y programas económicos en Cataluña durante la guerra civil (1936-1939)» (todos los títulos traducidos del catalán). Se anuncian próximas colaboraciones de Francesc Cabana, Josep Fontana, Enric Lluch, Jordi Maluquer, Manuel Ribas Pierra, Josep Ros Hombravella y Antoni Montserrat, Borja de Riquer, Josep Termes, Sardá Dexeus, Emili Giralt, Jordi Nadal, Josep Benet, Alexandre Cirici Pellicer, con las más re-fábregas, Joan Lluís Marfany, etcétera. El censo de colaboradores representa una garantía de nivel científico de esta publicación, y nacida con unos planteamientos insólitos en el panorama desnutrido de la investigación española. Es reveladora la coincidencia de viejos luchadores culturales, como Pierre Vilar, Rubió o Cirici Pellicer con las más recientes promociones que ha aportado la cultura catalana: Riquer, Maluquer, Castell, Garrabou, Montserrat, Balcells y un etcétera que se encargará de concretar la merceda larga vida de *Recerques*. Otro aspecto de la cuestión es el decidido empeño en que todos los artículos aparezcan en lengua catalana (algunos, incluso, previa traducción del castellano). Con ello no se pretende nada más que forzar la experimentación del catalán como lengua-vehículo aplicada a las ciencias sociales. Una lectura, casi profana, de este primer volumen de *Recerques* me revela una esperanza de nivel que tal vez haya sorprendido, incluso, a los programadores de la hazaña. Trabajadores serios en un campo intelectual publicitariamente muy poco agradecido e insuficientemente asumido por la sabiduría convencional, el equipo de *Recerques* es una de las escasas sorpresas agradables que el país nos ha dado en treinta años de evidente mediocridad cultural. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

trazo con que aparece de acuerdo con su fecha de origen. Son tópicos, no por ello menos reales, que siempre es necesario repetir si se quiere señalar la escasa bibliografía especializada en materia cinematográfica que nuestro país ha publicado. Sólo de manera esporádica han ido apareciendo algunos títulos aislados que, nerviosamente, pretendían ponernos al día, informarnos de las últimas corrientes teóricas, situar al espectador español en posibilidad de entender plenamente un cine o un determinado tipo de películas. Y, también normalmente, ese cine, ese autor o esas películas no llegaban nunca a nuestras pantallas y se creaba esa divertida situación dicotómica del cine visto y el cine «leído».

## «Praxis del cine»

En este último punto, poco o nada cambia la situación. Pero en lo que al interés editorial por el cine se refiere, Cuadernos Anagramas y Editorial Fundamentos parecen querer venir, con un sistema coherente y adaptado a las circunstancias, a ofrecer realmente una bibliografía de consulta y estudio; al menos así parecen quererlo indicar sus títulos publicados y la periodicidad anunciada. Todos ellos aparecerían recomendados en el número extraordinario dedicado al cine que TRIUNFO publicó hace dos semanas (1). Sobre todos ellos iremos hablando en los sucesivos números de esta revista. «Praxis del cine», de Noël Burch, el primer título publicado por Editorial Fundamentos, es un libro que propone un nuevo acercamiento crítico al cine, más atento a su constitución formal que a su «contenido». Con ello, Burch no viene sino a plantear las bases de una discusión que se arrastra desde hace años y que se ha proyectado en el cine con más fuerza. Discusión que comenzaba con la pretendida separación de «fondo y forma» y que posteriormente había encontrado una primera base lógica en la que se señalaba que nunca se trató de dos factores diferenciados, sino idénticos. Pero Burch demuestra que ya no se trata en absoluto de una fusión de «forma y fondo», dos conceptos que

Desde siempre, cualquier comentario sobre la aparición de un libro de cine viene precedido de una declaración en la que se hace constar el vacío que el libro en cuestión viene a llenar en nuestra cultura cinematográfica y el re-

(1) Por problemas de espacio e imprenta apareció mutilada esa lista de libros recomendados, que debía haber incluido los siguientes títulos: «¿Qué es el cine?», de André Bazin (Rialp); «Cine español en la encrucijada», de César Santos Fontana (C. Nueva); «Teoría y técnica cinematográficas», de Eisenstein (Rialp); «Lecciones de cinematografía», de Pudovkin (Rialp); «El cine», colectivo (Argos).

ya no tienen sentido en la perspectiva actual que nos permite entrever la existencia de una síntesis infinitamente más orgánica, basada en la idea de que "todo debe funcionar a todos los niveles, de que la forma es un contenido y que un contenido puede secretar formas".

A partir de la «lectura» inmediata de los «records», de los espacios, de la composición de los planos, del montaje, del sonido, del eje, Burch va encontrando una serie de juegos dialécticos capaces de definir por sí solos el «objeto» película. Sin rechazar de momento otro tipo de acercamiento al cine, aunque si dudando de su validez, lo que Burch propone no es una nueva teoría del cine, sino un afán de entenderlo a partir sólo de su propia realidad física, de sus propios y exclusivos componentes de «ser» cinematográfico. Alejado también (aunque menos) de las últimas investigaciones en el campo de la lingüística, el libro de Burch es, no sólo desde una perspectiva española, una obra fundamental. El autor dice que su libro está orientado a los cineastas, a los profesionales del cine. Sin embargo, creo que su lectura por un público simplemente espectador, y sobre todo por la crítica especializada, no vendrá sino a posibilitar un

medio de discusión y de consideración del cine, más allá del puro extremismo subjetivo de las sensaciones.

Tras nuevas lecturas y meditaciones más pausadas, sin duda habrá que volver sobre este «Praxis del cine», libro insólito en la producción editorial española. ■ D. G.

## CINE

### Los clichés de una cultura decadente

El hecho más importante de la trayectoria de Jacques Doniol-Valcroze ha sido, hasta ahora, la fundación en 1952 de «Cahiers du Cinéma», juntamente con André Bazin, en cuyo Consejo de Redacción sigue figurando. Nacido en París el 15 de marzo de 1920, su «curriculum» comprende estudios de Derecho en la Universidad de Montpellier, actividades clandestinas con la Resistencia francesa, una notable labor crítica de tipo especializado y cinco largometrajes para cine, a los que habría que añadir diversos cortos y telefilms para sintetizar su trabajo como realizador. De las cinco películas mencionadas, tres han alcanzado las pantallas españolas: «La delación» («La dénonciation», 1962), «Seducción» («Le viol», 1967) y la que ahora se estrena en Salas Especiales, «La maison des Bories» (1970). Faltan, por tanto, los dos primeros films de Doniol-Valcroze, bastante malditos aun dentro de su país: «L'eau à la bouche» (1959) y «Le coeur battant» (1960), rodados ambos en plena euforia de la «nouvelle vague» y cuando su autor acababa de superar la frontera de los cuarenta años, edad más que avanzada para una «opera prima». Aquellos que vieran «Los felices 60», de Jaime Camino (1963), pueden recordar incluso el físico de Doniol-Valcroze, ya que, junto con Yelena Samarina, ocupaba el primer papel interpretativo, labor que ya había efectuado en otras películas, más por amistad con sus directores que por dedicación profesional. Su cargo actual de presidente de la Société des Réalistes de Films (SRF) cierra esta introducción biográfica.

«La maison des Bories», cuyo rápido estreno en España resulta insólito dentro de nuestras ex Salas de Arte y Ensayo (hoy Especiales, tras la resolución ministerial de 15 de julio de 1970), en cuya programación se ha llegado al grotesco extremo de rejuvenecer diez años el título de una película —«Psyche 69», en vez del original «Psyche 59»—, plantea de nuevo la crisis negativa por la que atraviesa el cine francés y a la que ya dedicamos un anterior comentario. Lo importante es que esa crisis (palabra peligrosa y recuperable donde la haya) trasciende el nivel cinematográfico para remitirnos a otros que configuran esencialmente aquella convención que hemos dado en llamar «cultura francesa». Como dando sus últimas bocanadas, aprovechando hasta un límite exhaustivo sus constantes más típicas, la francesa es una cultura (asimilada en muchas ocasiones a esa otra convención, «cultura occidental») que oculta su agotamiento histórico bajo una serie de clichés provenientes de una tradición cuyo valor significativo ya es nulo. Unida íntimamente a la clase social que la originó (la media y alta burguesía), aún no ha encontrado el hombre capaz de analizar su decadencia (una especie de Ophüls o Lubitsch, presentados en algún momento por Truffaut) o desmontar sus mecanismos ya frías (al estilo Losey), ya haciéndolos explotar (método de Welles). Mayo del 68 podría haber servido, si sus últimas conclusiones hubieran llegado a término, para introducir una necesaria variante revolucionaria en esta cultura burguesa, agotada tras casi un siglo de esplendor. Porque incluso el liberalismo expresivo que nació de su escepticismo político y que conservaba como máximo atractivo, no parece hoy plenamente viable en medio del conservadurismo posgaullista. Dentro de estas circunstancias, la obra reciente de Chabrol es la que, con su criticismo sutil e irónico, revela una postura más lúcida, más curiosamente comprometida en un hombre que ha querido evitar todo tipo de compromisos.

Contrariamente al autor de «La ruptura», Doniol-Valcroze va mostrando una especie de antología de los «tics» en que se encuentra sumergido su mundo, un mundo cerrado, que ocupan la belleza de la Provenza, el «esprit», la fidelidad, los amores platónicos, la música de Mozart, los deseos irrealizables, los niños

rubios, los criados perversos, la abnegación femenina, la evolución de un hombre hacia el amor y... la poesía, sobre todo la poesía. Se podría hablar de «look» Mag Bodard, productora de «La maison des Bories», pero es el mismo Doniol-Valcroze quien puntualiza las cosas: «Cocteau decía que "la vanguardia consiste en caminar en sentido contrario a la moda". No tengo la impresión de haber hecho un film anticuado, aunque quizá sí "contra corriente". Creo que la juventud actual es pura, romántica, intransigente. Por otra parte, a los jóvenes les ha gustado mucho "La maison..."». Una periodista francesa, Guylane Guidez («Cinéma»), resume: «Rodada bajo un sol radiante, en medio de una naturaleza espléndida, con actores amables y niños contentos, "La maison des Bories" es una pequeña joya de emoción, llena de ternura y buenos sentimientos». Realmente, queda poco por decir, pero no por recordar que Doniol-Valcroze también se desilusionó algún día. ■ FERNANDO LARA.

### ¿Es «Topaz» una película reaccionaria?

Nos encontramos ante una película rica en sugerencias y posibilidades de interpretación. No es extraño oír que «Topaz» es una película reaccionaria y deshonesta porque presenta sólo algunas parcelas de la realidad, debidamente manipuladas con el fin de favorecer una determinada orientación propagandística o apologetica. Y tampoco es original repetir ahora que Hitchcock es fundamentalmente un humorista que, socarronamente, se ríe de todo lo que presenta, desvirtuando o no la realidad, pero siempre para ofrecernos su escéptico y distanciado punto de vista sobre la situación tratada en su obra.

Si bien es cierto que en una primera aproximación a la película resulta evidente el distinto tratamiento que Hitchcock da a sus personajes según su afiliación política (los agentes de la CIA, pulcros y pacifistas; los cubanos, sucios, desgreñados y crueles; los franceses, colaboradores de la Unión Soviética, cobardes y ligeramente memos), que la «moralaja» final parece indicar que el conflicto planteado en la película —la posibilidad de una guerra nuclear con la que amenaza EE. UU. a

causa de la existencia en Cuba de material bélico procedente de la URSS (otoño 1962)— se resuelve gracias a la inteligente y pacifista intervención de los agentes de la CIA, que llegan a informar con objetividad de la situación real y denunciar un núcleo de espionaje que podría imposibilitar el limpio entendimiento entre los pueblos, revisando de nuevo la película y olvidándose de la nefasta novela (original de León Uris) que da pie a su línea argumental, creo que puede llegarse a conclusiones muy distintas.

Y, fundamentalmente, porque en el tratamiento que Hitchcock hace de la historia, el simple hilo argumental que se sostiene en relación a Uris aparece relegado a un lugar secundario. Lo que en el «Topaz» de Hitchcock adquiere más importancia, y que resulta más coherente con el resto de su obra, es esa compleja gama de relaciones, de encuentros, de falsas pistas, de sorpresas y equívocos que forman un mundo propio —una visión de la realidad—, cuyas referencias a las auténticas circunstancias que se citan son puramente anecdóticas y quizá distorsionadas con el fin de darles su interpretación irónica (como, por ejemplo, pueden ser los comentarios de la hija del político ruso ante la «belleza» de la Casa Blanca o la mítica imagen de los torturados presos cubanos que recuerda «La Piedad», de Miguel Ángel).

No es mi intención aquí situar a Hitchcock como hombre político ni tratar de adivinar su postura real ante los hechos citados. Pero si separarlos de la película, al menos en la medida en que ésta tiene por sí sola capacidad suficiente de creación, de auto-referencias y de significados.

Careciendo de un auténtico protagonista —en el sentido mítico del término—, «Topaz» es la presentación de una serie de situaciones entrelazadas entre sí y cuya última significación tendrá que ser encontrada dentro de ese eje único que une y coordina los diversos momentos de la película. Cada personaje, cada frase, acaba obteniendo una función concreta en el desarrollo estructural de la historia. Cada plano, cada situación, determina otra situación distinta, hace progresar el enredo que, en definitiva, acaba por no aclararse nunca (le frase final en «off» sobre la idílica y dominguera imagen de un Paríais feliz es cortada por el recuerdo de algunos momentos de la historia ya acabada —las víctimas— que impiden pen-

### AYUDAS MANUEL AGUILAR: DOS MILLONES

Aguilar, S. A. de Ediciones, ha hecho pública la convocatoria de "Ayudas Manuel Aguilar" correspondientes al bienio 1971-72, dedicadas al fomento de la investigación en los países de lengua española. Estas ayudas ascienden a dos millones de pesetas, cantidad que se distribuye en un máximo de cinco ayudas. Los solicitantes deben dirigir sus propuestas de investigación a las oficinas de la editorial (Juan Bravo, 38, Madrid-6) antes del 31 de mayo de 1971. Los trabajos deberán relacionarse con las siguientes disciplinas: Economía y Ciencia Empresarial, Psicología y Educación, Ciencias Naturales y Agricultura, Filosofía y Humanidades. El Jurado dispensará atención especial a los proyectos de investigación relativos a Economía de Desarrollo, Psicometría, Genética y Estudios de Crítica Literaria.