

**NOVELA DE LA SENSUALIDAD.**—«Isabelle». Tiene dieciocho años, rubia y encantadora. Su padre es un escritor desconocido y misántropo. La madre de Isabel los abandona en una playa del Sur de Francia, dejándolos en una situación equívoca, morbosa.

Es el premio Renaudot, «Isabelle», de Jean Freustic, bello libro repleto de melancolía y cuyas páginas giran en torno al conflicto de generaciones.

El incesto tiene una larga tradición literaria, pero en este caso todo lo escabroso es torreado con sutileza y aliento poético, con pudor y sensibilidad. Se adivina la mano cautelosa de un novelista excepcional, que fue médico durante algún tiempo y que, poco a poco, fue abandonando esta profesión para dedicarse por entero a la literatura.

De todas formas, no pasará nada entre ellos. El verdadero tema del libro es la duda, los celos, el desconcierto, el rencor y la esperanza de un hombre más que maduro que sufre y se complace en una obsesión.

En resumen, dos premios literarios honestos, que cumplen con su cometido, aunque no —el primero— con el espíritu de lo que quería Edmundo de Goncourt. ■ RAMON LUIS CHAO.

**LOS PRINCIPALES GONCOURT DESDE 1903**

- 1916: Henri Barbusse, «Le Feu».
- 1919: Marcel Proust, «A la sombra de las muchachas en flor».
- 1933: André Malraux, «La condición humana».
- 1935: Joseph Reyre, «Sangre y luz».
- 1936: Maxence van der Meersch, «La huella de Dios».
- 1938: Henri Troyat, «La araña».
- 1944: Elsa Triolet, «El tropezón cuesta 200 francos».
- 1948: Robert Merle, «Weed End en Zwedecoot».
- 1951: Julien Gracq, «La Ribera de los Syrtés».
- 1954: Simone de Beauvoir, «Les Mandarins».
- 1956: Ramain Gary, «Las raíces del cielo».
- 1957: Roger Vaillant, «La ley».
- 1959: Schwarz-Bart, «El último de los justos».
- 1962: Anne Langfus, «Los equipajes de arena».
- 1967: André Pleyre de Mandlary, «El margen».

**A propósito del inacabable caso de Terenci Moix**

Quisiera hacer algunas precisiones sobre la nota que publicó TRIUNFO (n.º 441) sobre el rechazo de una obra de Terenci Moix, presentada cuatro horas fuera de plazo al Premio Sant Jordi. Insisto, al Premio Sant Jordi, y no Joanot Martorell, como yo escribí en un incomodísimo lapsus motivado por la anécdota que relataba sobre la conversión de Joanot Martorell en Joanet Martorell, según la versión de TVE. El lapsus es más imperdonable por mis asistencias continuadas a las concesiones del Premio en los distintos años en que se ha fallado.

Otra precisión se refiere a la posición crítica que se desprende de toda la nota. Es indudable que de ella se deduce una toma de posición ridiculizadora de la medida de no aceptar una obra porque llega con cuatro horas de retraso. Sin embargo, no quisiera que pudiera interpretarse como una condena total de una institución, el *Omnium Cultural*; ni de un personaje, el crítico, Joan Triadó, claramente implicado en mi escrito. Las afinidades casi nunca son electivas, y en los tiempos que circulan no hay que ser excesivamente meticuloso con la dentadura de los caballos regalados. Quiere esto decir, con una cierta brutalidad, que la tarea colegiada del *Omnium* y la personal del señor Triadó podrán gozar o no de mi valoración subjetiva, pero es indudable que a un nivel objetivo se insertan plenamente en el contexto de un esfuerzo difícil y sacrificado en pro de la cultura catalana. Soy consciente de lo problemático que resulta clarificar la propia casa mientras en el exterior reina la más programada oscuridad.

En estos momentos, el *Omnium* agrupa a millares de catalanes esperanzados en su gestión, y son esos millares de catalanes los que a la larga interesan, no algunos dirigentes circunstanciales enfermos de conservadurismo y raros exclusivismos. Del mismo modo sería ridículamente injusto no aceptar el papel, en muchos y más difíciles momentos, solitario que Triadó ha desempeñado (a mi gusto o no) como clarificador y clasificador de una

cultura desnutrida y sin ayuda americana que llevarse a la boca.

Dicho esto, sería interesante que Moix y los relojes de los distintos Jurados de premios de novela catalana se pusieran a marchar al unísono,

ante la presencia de un notario del Ilustre Colegio de Notarios de Barcelona. A ver si así nos evitábamos disgustos y enfrentamientos el *Omnium*, Triadó, Moix y un servidor. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

CASTELLET,  
PREMIO  
TAURUS  
1970



Todos los fallos son significativos. Algunos, oportunos. El Taurus 1970 lo ha sido. Un Jurado de catedráticos y críticos (Gerardo Diego, Lain Entralgo, Alarcos Llorach, F. Yndurain, A. Zamora Vicente, J. M. Martínez Cachero y Francisco Rico) ha premiado el trabajo de José María Castellet «Iniciación a la lectura de la obra poética de Salvador Espriu». Este año, el Premio, patrocinado por el Grupo Fierro, estaba dedicado a la especialidad de crítica literaria.

De 1957 arranca la obra de Castellet. «La hora del lector» fue aceptada como una «obra incontrovertible», ha escrito recientemente Martínez Menchén («Del engaño literario»). Lo fueron también los criterios que presidieron su antología «Veinte años de poesía española» (1960), pero de entonces a hoy han cambiado mucho las cosas. El replanteamiento y la discusión pública de los supuestos estéticos que inspiraron una literatura social realista alcanzarían lógicamente al que había sido su jefe de fila como crítico y asesor literario desde Seix Barral. Después de «Poesía catalana del siglo XX» (en colaboración con Joaquín Molas), «Lectura de Marcuse», etcétera, fue «Nueve novísimos poetas españoles» (1970) el libro que concitó las iras (nuestros lectores han podido seguir la reacción despertada por esta antología) y por el que el crítico pasó a ser criticado. No es objeto de esta reseña señalar estas contradicciones (lo hará el propio Castellet en una entrevista que publicaremos próximamente), sino el destacar que un Jurado de catedráticos haya propugnado un escritor hoy impugnado, como dijo Jesús Aguirre al dar lectura del fallo ante la prensa, y que una editorial madrileña haya premiado un libro dedicado al poeta catalán Salvador Espriu (lo cual contribuirá a su necesaria lectura).

Por fin, el fallo viene a confirmar la nueva línea de conducta que parece tomar esta ya casi clásica editorial al recaer las quinientas mil pesetas en un hombre de letras vanguardista.

CINE

**Dos títulos españoles que no descubren nada nuevo**

El llamado cine comercial español (las comedias producidas generalmente por Masó o Dibildos; los «spaghetti-western»; las aventuras de agentes secretos y la extensa, respetable serie folklórica) sufre la indiferencia y hasta el desprecio apriorístico de quienes, de cualquier manera, se interesan seriamente por el cine. Y este hecho se traduce en la esquemática consideración de que sólo hay películas reaccionarias por un lado y excepcionales por otro —que serían en este caso los films de Berlanga, Saura, algunos de Fernán-Gómez, etcétera—.

Si un esquema resulta, por lo general, insuficiente, en este caso, las posturas críticas a partir de las cuales se entiende este cine comercial imposibilitan totalmente un entendimiento sereno de sus características, de su atractivo y como producto comercial y, por ello, de su representatividad en función de una situación social. El análisis de la evolución de este cine comercial español, del lenguaje que en él se utiliza, de los temas que se tratan, entre otros posibles estudios, acabaría por ofrecer un panorama más rico y alejado del tópico. Un panorama real de la sociedad española, que, a través de la complejidad del cine, aparecería revelador en algunos aspectos o como confirmación de otros que, en definitiva, podrían clarificar los planteamientos laborales de cualquier cineasta.

Dos títulos recientemente estrenados —«El dinero tiene miedo», de Pedro Lazaga, y «Una señora llamada Andrés», de Julio Buchs— resultan significativos en el sentido de catalizadores de una opinión general y de la manera en que ésta se expresa.

«El dinero tiene miedo», por ejemplo, se anuncia como una película en la que «cualquier parecido con la realidad no es una pura coincidencia. Esta película habla de eso que usted sabe... y de otros

más...». Si resulta entonces que la historia planteada en la película se basa en el problema de la evasión de capitales, si el público ríe con ello, si se da por entendida una información que no aparece en la película, si se hacen chistes privados, si la historia tiene moraleja, si se percibe un lenguaje en el que, por encima de la anécdota, Laza y sus guionistas están siendo conscientes de las limitaciones que encuentran en el tratamiento del tema (y aquí no quiero decir que su intención sea crítica, sino que el resultado es producto de la represión) y hablan de él en una serie de claves que el espectador entiende, tendremos un material de interés que no considero en ningún momento despreciable.

«Una señora llamada Andrés», como la película anterior o como toda la producción nacional, responde a una necesidad colectiva de tocar determinados problemas. La situación de la mujer en España, los problemas conyugales que se derivan de la «vida moderna», el unisexo, la inversión sexual, etcétera, son cosas que, de manera superficial u oportunista, aparecen de cualquier manera como reflejo de ese interés colectivo antes apuntado. Que la manera como se resuelve la situación dramática planteada en la película no defraude a un público confiado, supongo que debe ser un dato más a añadir en ese acercamiento a nuestra sociedad que el llamado cine comercial español es capaz de ofrecer. Y que exige, por parte de la crítica cinematográfica, un interés que, hasta el momento, no ha estado dispuesta a mostrar. ■ DIEGO GALAN.

### «El mundo sigue», una nueva sorpresa de Fernán-Gómez

Por fin hemos podido ver «El mundo sigue», de Fernán-Gómez —1963—, en Madrid. Dentro del pequeño ciclo que el cine-club Telefónica ha dedicado a las «películas malditas» españolas (compuesto además por «El inquieto», de Nieves Conde —1957— y «Young Sánchez», de Mario Camus —1963—), se

ha proyectado la que con «El extraño viaje» —1964— formaba la «pareja invisible» de la filmografía de Fernán-Gómez y, al mismo tiempo, sus dos films de mayor interés.

Sin que esto suponga otra cosa que una nota informativa —¡siete años después de la producción de la película!—, bien vale la pena reseñar que nos hallamos ante un mundo muy próximo al de «El extraño viaje», aunque separados geográfica y argumentalmente (con un guión, además, menos imaginativo). En «El mundo sigue», basada en una novela de Zuzunegui, el centro de atención es una familia de la clase media baja a la que se aborda desde un ángulo que en principio es naturalista (herencia del autor vasco), para ser desbordado inmediatamente en busca de unos elementos esperpénticos, voluntariamente supermelodramáticos, que permiten un tratamiento más profundo de los personajes planteados.

Estos personajes, todos ellos miembros de la mencionada familia, son esencialmente dos hermanas (Lina Canalejas y Gemma Cuervo), «una que no quiere ser mala y se tiene por buena y otra que si se atreve a ser lo que se entiende por mujer mala», en palabras del propio Fernán-Gómez. En torno a ellas, un padre de carácter fuerte y violento, nacido de su condición de «autoridad», guardia municipal (Francisco Pierrá); una típica madre española doliente y que sufre en silencio (Milagros Leal), un hermano ex seminarista que invoca continuamente la resignación y los textos sagrados (José Morales) y el marido de la «hermana buena», totalmente obsesionado por las quinielas, que abandona a su mujer y que, tras cometer un robo con el fin de comprar boletos, acaba loco en la cárcel contando una y otra vez trozos de periódico que cree billetes. El final de este universo oprimido y opresivo, alienado y alienante, no puede ser más chirriantemente trágico: cuando la hermana «decente» comprueba que la de «vida alegre» se ha casado con un hombre rico y dispone de un coche americano para poder presumir en su antiguo barrio —ha triunfado—, en definitiva—, se trata desde el balcón de casa de sus padres, un cuarto piso, yendo a estrellarse en el techo del automóvil de su her-

mana. Ante el cadáver ensangrentado, todos chillan sin parar el nombre de quien fue «Miss Maravillas» y estuvo pretendida por el intelectual de la barriada (Agustín González), un autor teatral también frustrado... ■ FERNANDO LARA.

### René Clair, cuarenta años después

El 12 de marzo de 1931 se estrenaba en el Real Cinema de Madrid «Bajo los techos de París», realizada por René Clair el año anterior. Las críticas fueron entusiastas, el público acudió en buen número y todos convinieron en exaltar la importancia de un film que, a nivel europeo, venía a significar algo muy parecido a lo que «Aleluya», de King Vidor, representaba para el cine americano: «un aprovechamiento artístico de las posibilidades del sonido, no sólo ya en cuanto avance técnico, sino como posibilidad expresiva de alcance dramático».

Casi cuarenta años después, el 25 de noviembre de 1970, la Segunda Cadena de TVE ofrecía —dentro de su ciclo dedicado a Clair— «Sous les toits de Paris» ante la indiferencia general. ¿Qué había pasado en este amplio espacio de tiempo para que las reacciones ante una misma obra fuesen tan dispares?

Por supuesto que han pasado muchas cosas, sobre todo hablando fuera de los límites específicos del cine. Pero aun dentro de éstas quizá quedaba más claro que nunca el sometimiento de una creación a las coordenadas en que surge, a las circunstancias que la posibilitan. «Bajo los techos...» no dejaba de ser una película de encargo, destinada a mostrar las excelencias de los estudios Tobis, de Epinay-sur-Seine (París), edificados con capital alemán por la mencionada firma, que poseía su propio sistema de registro sonoro («Klangfilm»), único existente en Europa para hacer la competencia a los norteamericanos. Cuando el doctor Hans Henkel, director general de los estudios Tobis, encargó a Clair este film, marcó como condición esencial el que se pusieran de manifiesto las ventajas que suponía rodar en ellos: amplitud para grandes decorados, proliferación de recursos luminosos, eficiencia de la mano de obra para un trabajo rápido, cali-

dad del sonido... Este carácter de catálogo en imágenes dañó hoy muy seriamente la textura de la primera obra hablada del autor de «Entr'acte», tenido por surrealista hasta entonces.

Pero quizá sea este dato mínimo ante la radical devaluación del cine de René Clair. Típico exponente de una cultura burguesa en decadencia (véase crítica de «La maison des Bories»), lo más salvable de su trayectoria se encuentra en la postura previa del autor ante el material narrativo, plena de convencimiento, de confianza en las propias fuerzas. No obstante, un cine de sentimientos basado en el populismo, un juego cartesiano donde lo artificial se convierte en regla única, poco nos puede decir hoy. Aunque está Annabella, y Paul Ollivier, y... ■ F. L.

## TEATRO

### María Guerrero: «Romance de lobos», de Valle-Inclán

¿Por qué Valle fue considerado un autor no teatral durante años? ¿Por qué muchos pensaron que su teatro se perdía en el perfeccionismo literario y en una especie de plasticidad estática, cerrada, que no reclamaba la participación del espectador? ¿Por qué, en cambio, hoy estiman muchos que el teatro de Valle desborda aquella declarada plasticidad, aquella especie de suficiencia estético-ideológica, aquel cargo de que se trataba de un teatro para leer, abriéndose como una provocación creadora y abierta sobre el público? ¿Por qué el cuadro se ha poblado ahora de caminos que van desde la obra de Valle a sus posibles espectadores contemporáneos?

Evidentemente, el reconocimiento del valor teatral de Valle se halla íntimamente ligado a la consolidación de un sentimiento de frustración colectiva que encuentra en las obras de don Ramón, en su vena esperpéntica, una formulación escénica de gran interés. Cuanto hay en Valle de

colérica visión de su entorno y de las constantes históricas que lo han determinado, convertido ya en la explicitación artística de una zona interior del hombre celtibérico, es lo que determina la exaltación del autor. Y hablo, antes que de sus ideas precisas, de su rabia, de su actitud «contestataria» —quizá la poética de la contestación sea, en el teatro español, el esperpento, por lo que tiene de renuncia radical a todo reformismo, por su presentación de la realidad como algo que debe ser apocalípticamente destruido, pérdida la esperanza de una racionalización y transformación paulatina de esa realidad—, de la soledad política del escritor, del desconcierto de su razón, que, en su conjunto, generan una nueva poética dentro del teatro español. Valle, superando el naturalismo y el conformismo del teatro español de su época, aparece así como una sensibilidad rebelada, como el espejo cóncavo o convexo que rompe la imagen confortable propuesta por el orden establecido. Las comedias bárbaras, sin llegar a la nitidez de sus grandes esperpentos, participan ya de esta visión valleinclanesca; «Romance de lobos», como saben nuestros lectores, es una de ellas, y acaba de estrenarse en el teatro María Guerrero.

Pienso ya que a partir de la apuntada interpretación de Valle no es posible teatralizar sus textos, hacer proyectable su poética sobre un público, sin meterse en sus agonías, sin participar de algún modo de su rabia, incluso trascendiéndola o criticando sus limitaciones individualistas. Sin esta participación, sin este puente, Valle corre el riesgo de quedarse en esa plástica pictórica y barroca que muchos de sus primeros críticos le habían atribuido.

El «Romance de lobos» de María Guerrero tiene, a mi modo de ver, ese defecto. Se trata de una aproximación culta, llena de buenas intenciones, pero falta, en la puesta en escena de José Luis Alonso y en la interpretación de los actores, de la poética crepuscular y sacrilega que el texto solicita. De ahí la sensación última de placidez y culturalismo que provoca el espectáculo. Un espectáculo —con armónicos decorados y figurines de Francisco Nieva— que se queda, tras la genialidad de su presentación —una especie de totem sa-