

LIBROS

El Premio Barral 1971 o Todos los caminos llevan a la Hispanidad

Parece increíble, pero es verdad.

Otro latinoamericano se ha llevado otro premio literario español. El argentino Haroldo Conti, a pesar de su nombre de pila, es el primer Premio Barral 1971. Hasta la última votación llegó empatado con la novelista madrileña María Luz Melcón. Esta flor de Chamberí no es hija de Madrid, sino de Asturias. Y a pesar de los antecedentes, doblemente avaladores, se quedó sin premio en beneficio de un escritor argentino ya muy premiado: Premio OLAT, Premio «Life», Premio Fabril Editora, Premio Municipal, Premio Universidad de Veracruz.

La Melcón es también poetisa y guionista de cine. Pero de nada le ha valido. Otros que se acercaron a la victoria y fueron eliminados son: Teresa Pamies (la autora de *Testament a Praga*), Manuel de Pedrolo (novelista catalán de ya larga bibliografía), Torcuato Miguel, Antonio Madeira, Horacio González Trejo, Paulo Carvalho-Neto, Rogelio Zabalo.

Castellet ha leído con frialdad la historia de las eliminaciones. Al decir que la novela de la Melcón y la de Haroldo habían empatado, no ha clarificado el por qué en caso de empate los argentinos ganan. La «vox populi» decía que la novela de la Melcón tiene una última parte por rehacer, y en estas condiciones la novela de Conti ya estaba acabada.

Días pasados, al hacer la crónica del Premio Seix y Barral, yo adelantaba que el único suspense válido para la próxima edición del Premio Barral era saber la nacionalidad expresa del latinoamericano que ganaría. Argentino. El segundo argentino del año, después de Aguinis, ganador del Premio Planeta.

Castellet estuvo bastante locuaz con la prensa. Dijo que la historia más bonita de todas las presentadas era la de la Pamies. Pero dejaba que

desear en la resolución. La novela de Conti se llama *En vida*, y según la propaganda barraliana, es una obra donde «un color gris, matizado por una subterránea escala cromática, ilumina los lentos atardeceres, las noches imposibles y enajenadas de unos seres que reparten su tiempo entre la monotonía alienante de un Buenos Aires insufriblemente cotidiano, y los evasivos fines de semana en las playas próximas a la ciudad, etcétera, etcétera». En cuanto a la novela *Al otro lado del silencio*, de la Melcón, la propaganda barraliana aduce: «Desarrollando una temática con ilustres antecedentes en la novela española (la vida en un internado religioso), y con un propósito consciente en la función de la lengua, se relata un estado de adolescencia y su agria confrontación con la madurez hipócrita, caduca y avasalladora».

A punto de terminar la fiesta, llega María Luz Melcón. Tiene la frente despejada. García Hortelano, que es de Madrid, la presenta en sociedad. Se la apalanca Josep María Soria y la somete a un hábil interrogatorio. Al acabar, Soria comentaría que la chica es inteligente. «Algo es algo», dice una joven dama bien dotada; mira a todo el mundo con los ojos pequeños fruncidos y parece conocer más a Baltasar Porcel que a ningún otro de los presentes. Los jurados parecen cansados, y malas lenguas dicen que aún no han superado la agotadora lectura de la novela ganadora. Según parece, es meritoriamente pesada, brillantemente gris, iluminadamente consistente, sólidamente construida; muy novela, en suma.

Fernández Brasso es muy felicitado porque aún no le han apedreado la librería que ha abierto en Madrid. El excelente crítico no puede disimular el rubor que le produce tamaño excepcionalidad.

Yo me disponía a hablar con Castellet de cosas muy serias, cuando Barral me dijo con voz de padre propicio: «No te fies de ese. Hasta los amigos de la infancia desconfían de Castellet».

Fue una magnífica velada dedicada a las artes y las letras. Bastante bien de canapés y bebidas. En cambio, no me convencieron la mayor parte de los modelos presentados. El mejor comentario de la noche: el del historiador Miquel Barceló. Fue introductor del primer premio de Carlos Barral al que asistí, el que en 1960 estuvo a punto de ganar Juan Marsé por *Encerrados son un solo juguete*. Barceló contempló ahora el cua-

dro, me contempló a mí y comentó: «*Cómo hemos envejecido*».

Hasta Ana María Moix me pareció senil a partir de este comentario. ■ BARONESA D'ORCY.

Saint-Exupery visto por Luc Stang

Ingresar en la categoría de hombres excepcionales es cosa terrible. Porque los hombres excepcionales suelen plantearse enormes y universales problemas sobre la condición humana, y los problemas universales terminan, con mucha frecuencia, en la metafísica, y la metafísica es el reino de la ambigüedad. Y todo lo ambiguo es manejable por los ansiosos del encasillamiento y el dogmatismo. Estos son quienes tratan de encajar a Saint-Exupery (como a todos los hombres excepcionales, dubitativos y caminantes) en sus propios y cerrados esquemas.

Pero esa permanente búsqueda intelectual que emprenden los hombres excepcionales, entre la duda y la pasión humana, entre la desesperación y el futuro, nos importa a todos cuantos pensamos que

ser hombre es un producto de casualidades y circunstancias, de un azar al que cada uno, solo y angustiado, ha de proveer de sentido.

Por eso nos interesa la aventura intelectual de Antoine Saint-Exupery, vuelta ahora a la consideración crítica por ese «Saint-Exupery visto por sí mismo» (1), del que lo que no comprendo es el título. Si en realidad se trata de una manipulación de textos (y no se dé a la palabra «manipulación» un sentido necesariamente peyorativo) realizada por Luc Stang, en un personal análisis de la obra del genial aviador-escritor-pensador-humanista, ¿por qué querer que el público comprador piense que se va a encontrar con un autoanálisis del mismísimo Saint-Exupery?

Claro que un autoanálisis de este «héroe de nuestro tiempo» —por usar uno de los apelativos más solemnes que se han aplicado a su figura— hubiera sido un ejercicio perfectamente inútil, porque el autoanálisis de Saint-Exupery está presente a lo largo de

(1) «Saint-Exupery, visto por sí mismo», por Luc Stang. Colección Novelas y Cuentos. Ed. Magisterio Español. Madrid, 1971.



MONOD:
«EL AZAR
Y LA
NECESIDAD»

En el número 462 de TRIUNFO, 10 de abril de 1971, dábamos, junto con una entrevista a Jacques Monod, un amplio extracto de su último libro, «*Le hasard et la nécessité*». El autor accede al campo de la filosofía del hombre a partir del estudio de la biología molecular, del código genético, vías que en nuestro tiempo gozan de mayor prestigio de credibilidad. Es natural que la aparición de este libro, cuyo pensamiento se enfrenta con la antropología más o menos convencional, demasiadas veces cimentada en ilusiones, sueños, sistemas, dogmas e ideologías, desatara viva polémica. Hoy, el estudio de Monod, Premio Nobel de Medicina, puede ser leído en castellano, Barral Editores, S. A. lo acaba de publicar bajo el título «*El azar y la necesidad*».

toda su obra, de la que comentaría nuestro compatriota F. Giner de los Ríos: «Y de tal modo palpita al vida en ella que podemos conocerle, hacernos íntimos suyos, sin haberle visto siquiera, sin haberle tratado de otra manera que leyéndole una y otra vez con el mismo encanto».

Luc Stang, el autor de este ensayo informal y apasionado, ha buceado en la obra de Saint-Exupery, ha espigado en sus escritos, buscando ofrecer a los lectores una visión lo más completa posible del autor de «*Vuelo nocturno*», «*Correo del Sur*», «*Tierra de hombres*», «*Piloto de guerra*», «*El principito*» y «*Ciudadela*».

«No cabe duda, vivir es otra cosa». Algo que, para Saint-Exupery, no tiene nada que ver (o sólo muy poco) con el bienestar material. El se pasará su vida tratando de encontrar algo más allá de la rutina civilizada. «La cuestión que me planteo no es saber si el hombre será feliz o no protegido por la comodidad y el progreso. Me pregunto más bien qué hombre se sentirá triunfador, protegido y feliz», se dirá el caído de «*Ciudadela*». Es necesario crear, pues, algo superior al hombre, o un hombre superior a estos individuos masificados, oprimidos, reducidos al papel de hormigas. En Saint-Exupery no habla, sin embargo, un desprecio aristocrático hacia esa masa casi subhumana, sino más bien un odio hacia cierto orden, «cierta clase de paz», que oprime las posibilidades humanas. «*Viejo burócrata*—dirá en «*Tierra de hombres*—, compañero mío ahora, nadie te ha hecho salir nunca de ti mismo y no eres responsable en absoluto de ello. Has construido tu paz a fuerza de cegar con cemento, igual que las termitas, todas las posibles salidas a la luz (...). No quieres inquietarte con grandes problemas, bastante te ha costado olvidar tu condición humana (...). Nadie te ha cogido por los hombros cuando aún era tiempo. Ahora, la arquilla de la que estás hecho se ha secado, se ha endurecido y nadie en lo sucesivo sabrá despertar en ti al músico adormecido, al poeta o al astrónomo que quizá antes vivían en ti».

Un hombre que llevaba «a Nietzsche debajo del brazo» casi desde los días en que su profesor de Filosofía se lo tematizara en clase. Un hombre que logra transformar su aventura personal en una aventura humana, intelectualmente aprovechable por todos. Un hombre a veces envuelto en oscuras ansiedades sobrehumanas y en criterios

un tanto confusos e irreales sobre la política... Este aventurero intelectual se puede palpar realmente por medio del profundo y concienzudo manejo de sus textos que hace Stang. ■ JOSE A. GACIÑO.

La necesidad de una expresión colectiva: el cine catalán

En un número reciente, la revista especializada «Nuestro Cine» incluye una «mesa redonda» sobre el cine catalán en la que participan María Aurora Capmany, Pere Portabella, Josep María López Llaví, Pere Ignaci Fages y Joan Enric Lahosa. A lo largo de una quincena de páginas se trata de analizar esencialmente las causas que motivan la existencia de ese cine catalán y de discutir las premisas o condicionantes cuya afirmación permitiría el nacimiento de unos productos culturales enraizados con las circunstancias particulares de Cataluña. Sin entrar en cuantías opiniones son mantenidas en dicha «mesa redonda», lo que sí resulta sorprendente es la falta de definición de lo que es el cine catalán, o podría ser el cine catalán, de cuáles serían sus características, de qué elementos diferenciales habría con respecto a la restante producción española, más allá —me figuro— de las que en un determinado y confuso momento opusieron artificialmente a la Escuela de Barcelona con los realizadores llamados «mesetarios».

Se podría pensar que esa definición ya ha sido establecida anteriormente, que es un supuesto previo conocido sobre el que se articula toda la conversación. Pero en cuantos textos hemos consultado sobre la cuestión —entre ellos los «Nuestro Cine» números 54 y 61, o el «Film Ideal» número 208, por poner ejemplos no muy lejanos, los tres semimonográficos y redactados en su mayor parte por críticos y realizadores catalanes—, las ambigüedades, las frases de medio sentido o las remisiones a los propios films dominan sobre cualquier planteamiento totalizador que conduzca hasta los últimos datos esclarecedores de cuanto se produce en la fusión de los términos «Cataluña» y «cine». La misma María Aurelia Capmany habla de «esa cosa vaga que llamamos cine catalán», y Lahosa parece el más conciso al opinar que «el criterio de catalanidad de una película, dejando señalada la importancia de la cuestión lingüística, es el de arraigamiento

to, de auténtica expresión de nuestras realidades, de nuestra problemática y de nuestro carácter», algo similar a lo que exponía Jaime Camino en la entrevista que con él mantuvimos hace unas semanas (véase TRIUNFO, número 457), aunque el autor de «Un invierno en Mallorca» manifestaba un interés no excesivo por esta cuestión a nivel teórico.

Cierto que el criterio lingüístico ha predominado durante bastante tiempo (Terenci —entonces Ramón— Moix le daba la primacía sobre cualquier otra hace tan sólo cuatro años, «Nuestro Cine», número 61), pero en esta «mesa redonda» no se le concede una importancia definitiva, ya que, de nuevo en palabras de Lahosa, si «es evidente que la reivindicación lingüística ha de hacerse, y además urgentemente, hacer incidir sólo esto sobre el cine ha llevado a un auténtico cambio de valores (...), y es lógico que se nos pongan los pelos de punta cuando se nos habla de cine catalán, ya que bajo la capa de hablado en catalán se nos ha adjudicado lo que es lo contrario del cine y lo que es contrario a la cultura catalana». El problema, pues, discurre a otros niveles, no ya culturales, sino abiertamente políticos (donde hay que englobar también, por supuesto, el factor idiomático), tal como expone Pere Portabella en una afirmación que suscribimos sin reservas: «Dentro de las estructuras culturales del Estado español, hablar de por qué no existe un cine catalán "casi" es lo mismo que por qué no existe un cine auténticamente castellano o "español". Con diversos matices y variantes, cuyo análisis nos llevaría a un complejo estudio, los obstáculos son los mismos, las negativas de expresión idénticas y los enemigos no cambian de cara.

Y por lo que puede suponer de ayuda para una profundización en el tema, yo querría señalar la existencia de un libro cuya salida al mercado hace varios meses fue acogida, al menos en Madrid, con absoluto silencio e indiferencia, quizá a causa de su elevado precio (400 pesetas) y a que únicamente se editó en lengua catalana. Se trata de «Historia del cinema català» (1), de Miquel Porter-Moix y María Teresa Ros Villega, miembros ambos del equipo de investigación histórica de la «Col·lecció Cinematogràfica Cata-

(1) «Historia del cinema català», de Miquel Porter-Moix y María Teresa Ros Villega. Editorial Taber (Biblioteca de la Cultura Catalana). Barcelona, 1970.

lana», integrado además por otros nueve nombres. La obra de Porter-Moix (Barcelona, 1930, conocido —entre otras varias cosas— por su labor crítica en «Destino» y «Serra d'Or») tiene como precedente directo la publicada por él mismo y su mujer, Guillemette Huerre, en 1958, bajo el título «Cinematografia catalana». Su posible contribución a cuanto aquí hemos enunciado mínimamente resulta obvia, aun cuando Porter la concreta al plantear la finalidad del libro: «Evidenciar nuestra necesidad de expresión colectiva a través de experiencias anteriores, quizá no demasiado logradas, pero absolutamente reales y, por tanto, ineludibles». Típico libro de investigador preocupado, ante todo, de dejar constancia de unos hechos y unas obras amenazados por la desaparición o por el olvido, el trabajo de Miquel Porter-Moix y sus colaboradores debe ser analizado bajo este prisma crudo y no bajo un enfoque teórico, ensayístico, nunca pretendido. Punto de partida, instrumento de trabajo accesible, como no existe hasta ahora, por ejemplo, para el resto del cine hecho en España. ■ FERNANDO LARA.

Un libro sobre el cine en España

Con el excesivo título de «Treinta años de cine en España», el conocido crítico José Luis Guarner ha publicado un libro (1) que trata de recoger la evolución en la España de la posguerra de lo que él llama la «cultura cinematográfica». Para esto, Guarner ha seleccionado los textos que le han parecido más significativos de la producción crítica española de estos años. Desde las declaraciones de los intelectuales españoles del 40 a las últimas críticas de las revistas especializadas. Así, Guarner llega a la conclusión de que «la evolución de la cultura cinematográfica en España (...) puede equipararse, sin exageración, a un manuscrito hallado en Zaragoza: un círculo que va descendiendo en espiral, en círculos cada vez más pequeños, hasta un final y un principio invariables, que es el cero».

A pesar de que la tajante conclusión final del libro sea o no acertada, lo que parece fundamentalmente discutible en el trabajo del escritor catalán (colaborador de «Fotogramas» y «Movie», además

(1) Editorial Kairós, Barcelona.

de «todas las revistas cinematográficas habidas y por haber», según se indica en la solapa) es el sistema de selección de esos textos «representativos». Buscando el error garrafal, la frase maldita, la errata incorregible o la estupidez momentánea o sistematizada de algún crítico concreto, no se llega a ningún lado, si ese material no se interrelaciona con una realidad más amplia, si no se buscan causas y se analizan, si no se plantea uno el problema del cine español con seriedad y un poco de cientificismo.

Guarner suele ser un escritor divertido y, en ocasiones, incisivo. Pero me temo que todo su libro se haya visto supeditado a este «touche» del autor. Al margen del acierto de haber utilizado algún texto poco conocido (que, en el mundillo del cine puede resultar delirante), no consigo comprender la función de este trabajo. No me explico la validez de una «cultura cinematográfica» sin cine, como hecho aislado, ni creo que los textos utilizados sean los más «representativos». Para ofrecer un panorama real, Guarner debía haber utilizado muchos otros, entre los que no pueden faltar los relativos a «Fotogramas», la revista de cine que en este momento tiene más tirada en España.

El libro es ameno, se lee rápidamente, pero tiende generalmente a la superficialidad, evitando un planteamiento mínimamente riguroso de la cuestión. Leyéndolo, es inevitable recordar dos trabajos relativamente recientes que plantean algunos de los puntos que Guarner trata, aunque con mayor consistencia, a pesar de que el autor de «Treinta años de cine en España» no se interese por ellos. Me refiero a «Cine español en la encrucijada», de Santos Fontenla, y «Cine y crítica de cine», de Alvaro del Amo. Posiblemente insuficientes por otras razones, el publicado ahora por Guarner no ahonda más en los planteamientos que en ellos se exponían.

A la selección de textos, Guarner añade comentarios propios para que los unifiquen. Así, el libro va encaminándose a la exposición final que se quiere hacer. Sin embargo, alguna de estas intervenciones no responde a la verdad. Recojo ahora la que se refiere a la revista «Nuestro Cine», que, según José Luis Guarner (esporádico colaborador en sus páginas), «a finales de mil novecientos cincuenta y siete quedó vinculada de un

modo u otro (el subrayado es mío) a la Administración». Inexplicable falta de información, que, a pesar de su relativa importancia, puede también aparecer como «representativa» de lo poco elaborado y profundizado del libro. Y esto es lamentable por cuanto Guarner, seguramente, hubiera sido capaz de ofrecer un trabajo más importante si hubiera acompañado a su sentido del humor un rigor elemental. ■ DIEGO GALÁN.

CINE

China esta muy lejos

«I pugni in tasca», la que se calificó de rabiosa primera película de Marco Bellochio, no está demasiado alejada de su segunda obra, «La Cina é vicina», ni lo está del mejor «cine de Bertolucci» —«Prima della rivoluzione», «Il conformista», «La strategia del ragno»— ni de un joven cine italiano que prescinde de la maestría de sus clásicos para adentrarse más directamente en los problemas más acuciantes de su generación. Lo que una más directamente «La Cina é vicina» a las películas de Bertolucci es su afán por desenmascarar los juegos o las contradicciones de una determinada izquierda italiana, la izquierda oficial que, entre otras cosas, ha caído en la trampa legalizada de la democracia y cree todavía que está preparando una revolución.

Crítica a la izquierda, pero desde la izquierda, las películas de Bertolucci intentan precisar las limitaciones inherentes a una revolución planteada en términos burgueses; Bellochio, en «La Cina é vicina», superando los casos personales, pero generalizables de Bertolucci, ofrece, en términos de divertida farsa, una panorámica más general sobre los supuestos partidos de izquierda italiana, sus mecanismos de trabajo, sus pactos pacíficos y, en definitiva, su condición derechista.

Para ello, Bellochio ha jugado con unos personajes delirantes, en los que pueden encontrarse muchos elementos reconocibles. Limitándose a una política provinciana, donde todo adquiere unos términos más fácilmente caricaturescos, relata la situación