

ca por todos, además de esta puramente documental, que es sólo previa a la otra, y en la que se queda el autor, a pesar de ser —en otros terrenos y ocasiones— un hombre verdaderamente abierto y comprometido. ¿Por qué —le preguntaría yo a Cierco— no publica un libro complementario sobre este mismo tema, que recoja esta sugerencia mía? ■ E. M. M.

## Antropología

Paul Mercier: «Historia de la Antropología», Ed. Península, Barcelona. 235 págs.

Hacia falta en castellano una buena historia de esta joven ciencia, una de las más importantes para la transformación social que tanto deseamos. El profesor Mercier, en estilo ameno y erudito, nos da esta introducción histórica que nos informa con competencia de los principales autores que han trabajado seriamente el campo antropológico, hoy de la máxima importancia para orientar básicamente las ciencias del espíritu. ■ E. M. M.

## CINE

### «Tristana» y la España tradicional

«Quiero hacer un film sobre la decrepitud, la decadencia, la fealdad y la vejez». (Luis Buñuel.)

Lo malo de las películas es que se suelen ver sólo una vez. Hablar de que «ya conozco "Los fusilamientos del 3 de Mayo" o el "Adagio" de Albini» nos sonaría a pura heréjica artística. El cine, por su carácter narrativo y más directamente consumístico, es asimilado de manera diferente. De esta falsa convención sufre «Tristana», obra estructurada —como casi todos los films de Buñuel— a diversos niveles de profundidad, que

una sola visión no puede descubrir. El espectador medio del Amaya, de Madrid, o el Aribau, de Barcelona, deformado además por lo que él cree que «es» Buñuel, por las constantes que ha intuido en una visión desordenada y confusa de sus obras, sale un tanto desilusionado de «Tristana», como si se tratara de un film menor ante el que —eso sí— muestra todo el respeto que merece un mito cultural. La contención, el milimetrismo ambiental, la falta de elementos surrealistas, el no hallar «momentos geniales» le desconciertan plenamente. Aquél no es «su» Buñuel. No es el autor que, en frase de Peter Weiss, «corta en las entrañas del orden social burgués, opera con los más afilados cuchillos, presenta al rampante hombre moderno, con sus instintos domados, con sus impulsos torcidos y deformados, con sus nostalgias insatisfechas». Y se aferra a un par de diálogos, a cinco planos y —especialmente— al nombre del director para «salvar» la película. Si ese espectador tuviera la curiosidad de volver sobre sus pasos, comprobaría que «Tristana» se mueve por otros caminos, que su belleza radica en sus propias negaciones, que nada hay tan peligroso como esquematizar a un verdadero creador.

Si las notas esenciales que definen a un «verdadero creador» nacen de su postura ante lo que nos narra, de su potencia expresiva para hacernos llegar las ideas que tiene sobre una cierta realidad a través de un estilo no ya sólo coherente o enraizado con esas ideas, sino formando parte de ellas mismas, habrá que convenir que Buñuel no ha cedido ninguna de sus prerrogativas en su última película. Cierta que «Tristana» es una obra de reflexión, pero no en el mismo sentido en que «El gran combate» lo era para Ford o «Persona» para Bergman —ambas, meditaciones sobre la propia obra—, sino a un nivel más amplio. Lo que el autor de Calanda se replantea es todo un mundo («la España tradicional que pervive peligrosamente en la actualidad», son sus propias palabras) y «su decrepitud, su decadencia, su fealdad, su vejez». Para llegar a él, no adopta una óptica viscontiana o próxima a la de Buero, sino que bucea en los personajes que conforman ese mundo, en los hombres y mujeres que lo sufren, en la angustia cotidiana que experimentan.

Y es por medio de un trío complementario (Tristana, don Lope, Saturna) como Buñuel accede a un decorado, a una ciudad, a unos objetos, a unos colores. Y nos habla de una sociedad reprimida, sin libertad, llena de tabúes religiosos, morales y políticos que la asfixian.

Ciertamente, el camino de acercamiento podía haber sido inverso. Pero Buñuel no ha querido hacer un film histórico ni informativo. Quizá «arqueológico» —sin el más mínimo matiz peyorativo— sea el adjetivo adecuado. Arqueólogo-crítico de unas relaciones humanas, investigador de las frustraciones continuas de su desarrollo, el autor de «La Vía Láctea» nos ha mostrado de nuevo la trayectoria, esta vez doble, de un fracaso existencial.

Tanto don Lope —con su liberalismo plagado de contradicciones, tan hispano— como Tristana recorren esta trayectoria, este largo camino hacia la anulación. Los dos personajes siguen direcciones casi siempre paralelas, con la vieja criada como telón de fondo, que tan sólo en los momentos de convergencia llegan a ser plenamente conflictivas. A Tristana se le van ofreciendo una serie de falsas salidas (su huida a Madrid con Horacio, la música), mientras que el trayecto de don Lope es más rectilíneo, más directo desde un principio. Queda la angustiosa pregunta de si la liberación final de ella, su abrir la ventana al aire de la noche (momento en que las dos trayectorias chocan definitivamente, incluso a nivel dramático) no será una trampa más, si su libertad —al ser puramente individual— no nacerá ya estéril. En realidad, y como sucede en la mayoría de las grandes obras, «Tristana» comienza cuando la palabra «fin» aparece en la pantalla.

Tan sólo un clásico es capaz de hablar de una época vivida directamente con la serenidad mostrada por Buñuel en este film. Rehuyendo cualquier tipo de identificación sentimental, de autobiografismo, de «tics» personales, «Tristana» se muestra como algo perfectamente delimitado, concreto, directo. De superficie tranquila, las cargas críticas minan el subfondo de cada imagen. La película podría estallar en cualquier momento, adquirir unas dimensiones impresionantes; Buñuel la contiene en unos márgenes estrechos, casi modestos. Esta modestia superficial, muy cer-

cana a «Nazarín», no tanto a «El diario de una camarera» o «Los olvidados», es engañosa. Como engañoso resulta hablar de naturalismo por la concreción de unos detalles realistas (las migas del campanero, los muebles de la casa de don Lope, los trajes de los hospicianos), o de clasicismo por la justeza de la narración. De clásico es —repetimos— la actitud de Buñuel, pero no su película. Las ideas de Brecht, Eco y Sanguinetti sobre obra clásica y contemporánea, obra abierta —ideológica o sentimentalmente—, semiabierta y cerrada podrían ser de extrema fecundidad aplicadas a «Tristana».

No se encuentran a este nivel general los fallos del film. Los elementos que no funcionan —todo lo que se refiere al personaje de Horacio (interpretación de Franco Nero incluida), tratado con evidente desinterés por Luis Buñuel; las relaciones eróticas entre Tristana y Saturno, la estructura cronológica y, más concretamente, el paso de los años— no debilitan sustancialmente el balance de la película más austera, más seca, más mesetera en definitiva de «ese hombre enviado a España por el demonio, llamado Luis Buñuel», como le definió Patino.

Ahondar en la magnífica interpretación de Fernando Rey y Lola Gaos, el sometimiento de Catherine Deneuve, el clasicismo deseado de la foto de Aguayo, la ausencia —una vez más— de cualquier tipo de música, el lugar exacto que ocupa «Tristana» dentro de la producción global de Buñuel, su relación con la novela de Galdós, su futura comprensión por parte del público extranjero («¿qué pensarán los escandinavos de este film anaacrónico dentro de mi obra?», se preguntaba Luis Buñuel. Algún dato ya se tendrá tras la proyección en Cannes) y, muy especialmente, la validez política de que Buñuel haya hecho, aquí y ahora, un film como «Tristana», se escapa ya, por desgracia, de los límites de este comentario. ■ FERNANDO LARA.

### Tres realizadores jóvenes

Los productores españoles siguen sin saber qué tipo de películas deben hacer; continúan desorientados. Las fórmulas que cada uno de

ellos han venido utilizando durante los últimos años han dejado ya de ser rentables. Por su parte, los distribuidores siguen pensando que las únicas películas que pueden producirles dinero son aquellas que más se parecen a las «americanas». El cine español, se dice, está en crisis.

Se estrenan en Madrid tres películas de tres realizadores jóvenes: «Fortunata y Jacinta», de Angelino Fons, que anteriormente había dirigido «La busca» (1966) y «Cantando a la vida» (1968); «Helena y Fernanda», de Julio Diamante, que es autor además de «Los que no fuimos a la guerra» (1962), «Tiempo de amor» (1964) y «El arte de vivir» (1965), y «Un, dos, tres... al escondite inglés», de Iván Zulueta, que hasta ahora sólo había dirigido el programa de Televisión Española, «Ultimo grito». Son tres realizadores estilísticamente diferentes, pero que suponen —cada uno en su medida— un intento de ruptura con el cine tradicional español.

Pero Fons, Diamante o Zulueta no pueden trabajar al margen de las indecisiones y problemas de los productores. Sus guiones y proyectos deben ser sometidos a su opinión, de acuerdo con las ideas que hayan motivado la producción. Deben ser estudiados en función de sus posibles ingresos en taquilla, deben ser corregidos, «arreglados» de manera que todos los que tienen intereses en el producto puedan considerar que el negocio es seguro. Además hay que contar con la censura, que, en última instancia, puede suprimir, prohibir o variar cualquier escena, cualquier plano o la película entera. Los directores deben saber superar todo esto y conseguir, además, expresarse como autores, en tanto hombres de cultura.

Los regímenes de producción de estas películas han sido distintos entre sí. «Fortunata y Jacinta» ha sido producida a raíz de la reivindicación de Pérez Galdós y por el marido de la principal actriz de la película. «Helena y Fernanda» es una coproducción hispano-francesa apoyada en el seguro rendimiento que han proporcionado siempre las películas de «suspenso». «Un, dos, tres... al escondite inglés» se ha rodado entre amigos, en un plan de libertad para Zulueta que no es común a los otros dos realizadores.