

das que hacen menos espinoso el camino; a evitar las sonrisas amistosas del exotismo, el paternalismo o el simple «voyeurismo»... de la buena conciencia, en definitiva. El problema surge, entonces, de que es muy difícil lograr una obra a partir del recelo, con el «miedo a no caer en...» como principio orientador. Problema que se erige en factor determinante al plantearse críticamente «Remparts d'argile», de Jean-Louis Bertucelli (1970).

Porque creo que ese temor no se queda en un corsé que atenaza la imprescindible libertad del film, sino que llega a determinar inexorablemente la postura del autor —y su traducción estética— con respecto a la parcela de reali-

arte en cuanto tal, salvando —quizá— alguna de sus formas, como la documental, aunque siempre existirá un trabajo selectivo a todos los niveles por parte del autor, irremediable mediador, pues.

Pero es que, además, no nos hallamos ante un documental. Aun con vocación de ello, y pese al empleo de un sistema estilístico que le pertenece, «Murallas de arcilla» lo que hace es contar una historia, e incluso una doble historia. Cierto que ambas vienen a ser como erupciones que contribuyen de manera destacada a revelar la naturaleza de la piel, a trazar una panorámica estremecedora sobre un misero poblado del Sur de Túnez, en pleno desierto del Sahara. Pero tam-

ga de los trabajadores de la aldea, enfrentamiento pasivo que constituye la otra historia narrada por el film.

Quizá para resolver a la desesperada el núcleo de contradicciones existentes en su imposible documental, Bertucelli ha recurrido a un plano final (presencia del helicóptero) que no hace sino confundir más las cosas; quizá para dar un sentido global a una obra definitivamente mal estructurada —con un importante sector etnográfico, no obstante—, echó mano a una frase de Fanon sobre «la necesidad de acceder al socialismo, liquidando la revolución nacional democrático-burguesa, por parte de los pueblos liberados del colonialismo», frase que el genérico de la copia española curiosamente no incluye. Me parecen intentos estériles de compensar la debilidad que supone creer que la realidad está en sus datos externos, aferrarse por temor a lo que Nietzsche llamaba «el dogma de la imaculada percepción» (1). ■

FERNANDO LARA.

(1) Citado por Jean Narboni en su excelente crítica de «Cahiers du Cinéma», núm. 229.

Quando los dinosaurios jugaban al escondite

En el último extraordinario de TRIUNFO habíamos del cine de «ciencia-ficción», de su facilidad para trasladar a épocas ficticias o enfocadas de manera fantástica problemas o circunstancias fácilmente reconocibles por el espectador de nuestros días. Esa transposición temporal podía servir tanto para demostrar que el nuestro es el mejor de los mundos, que nuestro sistema social debe ser defendido de peligrosos enemigos que trabajan en la sombra, como para llamar la atención sobre los problemas de nuestro sistema de vida y las consecuencias que tanto en un futuro próximo como remoto pueden tener. Esta especie de clasificación no elimina las múltiples variedades del cine de «ciencia-ficción». Simplemente trata de concretar las interpretaciones políticas más usuales del género: la del triunfalismo, que implica una cierta coacción por el miedo

a defender a ultranza nuevas estructuras, y la de la crítica de esas mismas estructuras. Un análisis detallado de la historia del cine fantástico aportaría muchos datos a esta clasificación al analizar los títulos que las grandes empresas productoras han realizado en cada momento preciso.

Dentro o fuera de este esquema existe también, lógicamente, un tipo de películas que no pretenden, «a priori», enclavarse en ninguna de esas posibilidades. Aunque, inevitablemente, acaben siempre apuntándose a alguna de ellas, son películas que quieren aprovechar solamente la casi siempre inevitable espectacularidad de la «ciencia-ficción»

Raquel Welch realizó Don Chaffey en 1966.

La película de Guest, «Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra» (1969), que es tanto una película suya como del creador de los efectos especiales, Jim Danforth, cuenta una historia localizada en una época prehistórica. En lugar de film de «anticipación» se trata aquí de una obra de «retroacción», que utiliza del pasado elementos similares a los del futuro para llegar a las mismas conclusiones. Relevando a monstruosos selenitas, la obra de Hammer-Guest-Danforth nos ofrece gigantescos dinosaurios, bestias inmensas ante las que el hombre prehistórico no encuentra manera de defenderse. Lo que diferencia, sin embargo, el juego de «Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra» de su antecesora «Hace un millón de años» es que por encima del simple terror o de la elemental descripción de situaciones de peligro o de los planos erotizantes se plantea una situación que, sin olvidar el esquema espectacular, conduce la película por otros senderos.

En primer lugar, «Cuando los dinosaurios...» carece de diálogos inteligibles. Los personajes balbucean monosílabos primarios intraducibles; ello obliga a seguir atentamente la imagen, única capaz de explicar la historia y su sentido. Por otra parte, Guest ha introducido elementos de humor (la famosa e insólita escena en que se juega al escondite con un dinosaurio), que no sólo elimina la posibilidad de film «de terror», sino que explica muy seriamente el auténtico conflicto de la película. Las dos tribus prehistóricas enfrentadas (la de los rubios y la de los morenos), fetichistas, supersticiosos e ignorantes, no tienen su mayor peligro en la convivencia con los dinosaurios —convivencia que se demuestra puede ser feliz—, sino en su propia ignorancia y en sus propias pasiones. En definitiva, la película de Guest narra una historia de amor, no sólo la de la pareja principal, que ignoran, como sus semejantes, el origen de los cataclismos climatológicos que padecen, pero que no dudan en ayudarse y tratar de sobrevivir juntos, sino la de toda la tribu, que sólo a través de



«Remparts d'argile» («Murallas de arcilla», 1970), primer film de Jean-Louis Bertucelli (París, 1942).



Val Guest.

dad elegida. Como respondiendo al miedo de no caer en una de las trampas antes mencionadas, Bertucelli opta por la observación directa, no elaborada, como mejor método de aproximación. Se adscribe así a toda una corriente estética según la cual basta con mirar lo real para conseguir su manifestación, quedando reducido el papel del creador al de simple intermediario casi mecánico. Toda intervención suya sería considerada como violación de la pureza de la realidad, de su potencia de significación por sí misma. Corriente que nace de un idealismo no ya sólo estético, sino filosófico, y que, en sus últimas implicaciones, llega a anular a la obra de

bién tienen su propia dinámica, a la que resulta imposible acceder bajo un planteamiento documental. Y Bertucelli es consciente de esto, se ve obligado a emplear una serie de recursos narrativos —fundamentalmente a través del montaje— para ir dándonos la transformación de la muchacha protagonista, incapaz de soportar las reglas ancestralmente establecidas. Cuya invalidez ella misma demuestra (y se autodemuestra) al comprobar cómo es a través de la posesión de los recursos naturales, el agua del pozo, y no por medio de ceremonias religiosas como se logra vencer al enemigo, en este caso, los soldados enviados para reprimir la huel-

una atención unida, comunal, amorosa hacia el exterior conseguirá superar sus problemas. Mientras unos cuantos intenten dominar a los demás, y los engañen para ello con falsos problemas supersticiosos, mientras no descubran la tolerancia, su situación de lucha continua, de seres dominados por el exterior, permanecerá.

Cualquier película de «ciencia-ficción» (como cualquier película, en general) tiene, al margen de la intención consciente de sus creadores, una significación política. Y más que eso, contiene una expresión personal de tipo político que se deduce de la especial manera que el autor concibe a sus personajes y el mundo que le rodea. En este sentido, «Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra», si bien reduce su explicación de la situación del hombre a conceptos un tanto elementales, no son por ello despreciables. Al margen de que, visualmente, la película es una de las más sabrosas de las que se exhiben en este momento en nuestras pantallas. ■ DIEGO GALAN.

TEATRO

«Galatea», no interesó

Pocos, muy pocos espectadores ha tenido «Galatea» en el Español, de Madrid. Me dicen que tampoco la asistencia de público fue una característica de la temporada barcelonesa. La obra de Sagarra, dirigida por Salvat para la Compañía Angel Guimerá, ha conocido, en fin, la general y sucesiva indiferencia de un público catalán y otro madrileño, respectivamente, enfrentados con el texto original y con su versión castellana. En medio, homenajes a José María de Sagarra con ocasión del décimo aniversario de su muerte. Y, como balance, la idea de que estamos ante un escritor cuya valoración debe ser reconsiderada y establecida de nuevo.

En el fondo, uno tiene la impresión de que sucede lo mismo que pasó ya con «La filla del mar», de Guimerá, hace un par de temporadas. Los límites de la tradición teatral catalana son tales, tan corto su censo de autores de interés, que, a la hora de plantearse un «repertorio» de dramas del pasado, fatalmente acuden textos cuya reposición está más fundada en argumentos histórico-culturales que en su posible proyección sobre la sociedad contemporánea. Las obras alcanzan una doble estimación: según lo que significan en la literatura dramática catalana y según lo que realmente valen para un público actual.

«Galatea», por ejemplo, es una obra intelectualmente muy superior a aquella otra de Sagarra que, adaptada por Pemán, conoció en el Lara, hace años, un gran éxito de público. Me refiero a «La herida luminosa». Esta vez no hay tesis, ni cura, ni melodrama naturalista. Se advierten sobre el escritor una serie de influencias bastante concretas, que Salvat, en el trabajo incluido en el programa, aclara y detalla: teatro francés de la posguerra. Sólo que —y esa sería la razón última del inevitable fracaso de «Galatea»— entre un Camus, pongamos por caso, planteándose una dramaturgia para llevar adelante sus reflexiones, y un Sagarra «poniéndose» al día, han de existir profundas diferencias. De ahí esa sensación de pulcritud, de calidad, que produce «Galatea» casi simultáneamente a la de indiferencia. ¿Si mucho del teatro que subyace en el drama de Sagarra no interesa hoy, pese a su innegable autenticidad, cómo va a interesar lo que es su reelaboración intelectualista y un tanto circunstancial?

Y conste que el trabajo de la compañía barcelonesa es siempre responsable. Y que la puesta en escena de Salvat no se ajusta al estilo «deliberadamente pobre» que caracteriza muchos de sus montajes. Esta vez hay una voluntad imaginativa, una visualización original, a la que ha contribuido en gran medida la interesante escenografía de Yago Pericot. Lo que ocurre simplemente es que, fuera de sus significaciones dentro de la historia literaria catalana,

colocada delante del público, «Galatea» no interesa hoy en absoluto. ■ J. M.



El paisaje y el paisanaje: esa es la relación que aquí me permite asociar a dos nombres absolutamente disímiles: el levantino Francisco Lozano y el andaluz José Duarte. ¿Disímiles? No tanto, si se tiene en cuenta que ambos se atienen a una cierta determinante solariega; bastante, si se comprueba una diferencia de ideologías en el enfrentamiento con la realidad. No se trata sólo de sus diferencias argumentales: Lozano pinta paisajes; Duarte, pobladores del paisaje... Se trata también de una diferencia de tratamiento pictórico: Lozano, que no es ni mucho menos un impresionista, le concede, sin embargo, una jerarquía al color; Duarte, que no deja de usar el color, lo somete, con toda

Francisco Lozano. Galería Biosca. Madrid

Con respecto a Lozano podría decir: «No cualquier paisaje, ese paisaje, el suyo, el levantino... Y no cualquier tierra de Levante: esas suyas, pobladas de retamas, con arenas amarillentos, de monte bajo...». El otro día, en su exposición, para sonsacarle, le susurré al oído a Paco Lozano: «¡Qué hermosas son las tierras pobres!». Por un momento vi que se le iluminaba la cara, pero, inmediatamente, lo que sin duda debe haber en él de labrador se sobrepuso: «Y, sin embargo —me dijo—, ¡esos arrozales, esos naranjales!». Es verdad, pero en sus cuadros hace tiempo que ya no aparecen... Es que paulatinamente Lozano se ha ido haciendo cargo, cada vez más, de un paisaje incontaminado, determinado más por la exuberancia de la Naturaleza que por el trazado de los hombres. Y eso es más así, en la medida que, por contra, él va modelando lo que el paisaje puede tener de estructura. Se diría que Lozano, que siempre fue un pai-

ración su cromatismo. Pero porque quiere quitarle brillantez sin dejar de concederle a cambio su plena eficacia.

Es extraño, pero, si bien se mira, Francisco Lozano usa todos los ingredientes del impresionismo —todos: incluso, en ocasiones, un cierto divisionismo— para negar al impresionismo. Eso podría explicarse diciendo que ha asimilado, como cualquier paisajista que se precie, todas las enseñanzas de aquella formidable tendencia y que ya está en otra problemática. Venancio Sánchez Marín dice, en la estupenda presentación de su catálogo, que es que está situado en los dominios del expresionismo. Y es verdad. Pero hay otras razones, además. Los impresionistas, sometiendo a todas las cosas al dominio de la luz, es como si quisieran afirmarnos la relativa fluidez de todo. Lozano, sin negar la luz y, por tanto, sin negar el color, sometiendo a toda su gama cromática al dominio de las masas moldeables, es como si quisiera afirmar la relativa gravedad de todo. Es decir, aproximadamente lo contrario.

José Duarte. En la galería Ramón Durán. Madrid

Allí, en la galería donde expone Pepe Duarte, y ante sus cuadros, oí hablar a más de uno de «surrealismo». ¿Surrealista Duarte? ¿Con esa pinta de cordobés reconcentrado? ¿Con esa temática exclusivamente campesina? No: no es un surrealista, pero la clasificación no es absolutamente disparatada. Yo le he llamado —y persisto en llamarle— «realista», pero ese prefijo que muchos añaden a la clasificación no es contradictorio con ella. Lo que le pasa al «realismo» de Duarte es que tiene una sustancia que no se puede llamar de otra manera que «póetica», según la cual sus cuadros tienen un argumento que rebasa a su propia narración: nos dice todo aquello que nos dice más una serie infinita de resonancias. Es lo que ocurre con la palabra póetica cuando lo es verdaderamente. La «palabra póetica» de Pepe Duarte podría tener relación con ciertas églogas virgilianas, pero tampoco



Lozano.

deliberación, a la estructura formal...; mejor, a la estructura argumental. Es que para Lozano —por eso es eso que se llama «un paisajista»— el mundo, su mundo, es el espectáculo que se ofrece con toda espontaneidad ante sus ojos, mientras que para Duarte —y por eso es, insisto en llamarle así, un «realista»— el mundo es ese retazo argumental que él quiere darnos: no cualquier argumento: ese argumento.

sajista, fue también, en la medida que pudo serlo, un escultor del paisaje...; permítteme la metáfora descabellada. Quiero decir que no le interesa tanto el aire como la tierra, y de ella, la que se configura fisonómicamente. De ahí esa domesticación cromática que él se va imponiendo cada vez más. No es que no use el color con toda su potencia: es que en él el color es modelación. Es cierto que él ensordece con toda delibe-