

hem, como a su «maestro» Bachelard y a su «discípulo» Foucault es su «no-positivismo» y su «antilevolucionismo».

**No-positivismo** frente al positivismo y al cientifismo dominantes tanto al este como al oeste, con sus vanos intentos de elaborar una «ciencia de la ciencia» (la expresión es de John Berhal) o —variante tecnocrática— «una ciencia de la organización del trabajo» (Richa y otros revisionistas modernos). Vanos intentos, pues hablar de la «ciencia de la ciencia» es hacer uso de una doble noción ideológica. Es admitir que se puede tratar el conjunto de las prácticas científicas como una realidad homogénea y no según su historia (desarrollo desigual) y según su distinción (objeto de conocimiento propio, teoría y experimentación específica).

**Antilevolucionismo** o posición discontinuista frente a la concepción de una historia de las ciencias como evolución fluida, como crónica o sucesión de «descubrimientos» y de «precursores», que llevarían del conocimiento del error a la verdad.

**Lo normal y lo patológico** es uno de los libros fundamentales en el proceso de constitución de una historia epistemológica de las ciencias biológicas. Canguilhem analiza un momento particular del proceso histórico de formación de la biología científica: el papel jugado por el vitalismo y el estatuto a dar a la noción de norma. El vitalismo no sería más que el simple reconocimiento de la originalidad del hecho vital, una posición conceptual que ha intervenido decididamente en determinados momentos de la constitución de la biología. La segunda cuestión planteada en **Lo normal y lo patológico**, referida a la cuestión de «normas», es decir, a la relación existente entre las ciencias y las técnicas, sugiere la siguiente pregunta: ¿Qué relaciones hay entre la historia de la terapéutica y de la fisiología? ¿Qué tipo de filiación existe entre el viviente y su propio concepto? Para Canguilhem, «sin los conceptos de normal y de patológico, el pensamiento y la actividad del médico son incomprensibles». La terapéutica se fija la tarea de restaurar lo «normal». El viviente no es un sistema de leyes, sino más bien un «orden de propiedades», siendo lo esencial de lo normal lo normativo, es decir, la capacidad de instituir normas y de cambiar las normas que ha instituido. De dicha exigencia del viviente nacerá la práctica médica. Es la vida quien

indicará las causas de la restauración de su estado normal y de su propia conceptualización.

El camino abierto por la obra de G. Canguilhem está permitiendo ya una nueva práctica (materialista) de la historia de las ciencias, práctica sólo posible dentro del terreno del materialismo histórico. ■ J. SENENT-JOSA.

## CINE

### Contra el mito del padre

Lo más apasionante de una investigación crítica sobre la obra de John Frankenheimer consiste en que nos permite seguir de cerca la lucha de un cineasta en busca de su propio estilo. No podemos hablar hasta ahora en términos definitivos de un mundo personal o unas constantes en su filmografía, compuesta ya de catorce títulos, pero sí de un esfuerzo infatigable por acceder a un nivel de creación, a una expresión individual e intransferible que le sitúan como verdadero autor. Sin llegar a los desmesuramientos de los críticos de «Positif», decididos a «lanzar» a Frankenheimer casi como un nuevo Welles, me parece que estamos ante un realizador que conviene seguir muy de cerca, ya que cualquier día puede ofrecernos una obra maestra, si es que continúa en el camino de depuración estilística emprendido tras el enorme error que supuso «Grand Prix» en 1966.

Anteriormente a esta fecha, el cine de Frankenheimer se caracterizaba o por la linealidad y simplismo de sus realizaciones («Los jóvenes salvajes», «Su propio infierno»), muy propias de la generación de directores surgidos de los canales televisivos norteamericanos durante los años cincuenta, o por la grandilocuencia y enfatismo con que abordaba un tipo de temática ligada casi siempre a unos problemas de orden político («Mensajero del miedo», «Siete días de mayo», «Plan diabólico»). Ya «El hombre de Kiev» (1968) revelaba una mayor contención en el uso de los medios expresivos, debido quizá a un guión más cerrado y compacto que los anteriores, escrito por Dalton Trumbo con la minuciosa exactitud

de todos sus trabajos. Pero fue «Los temerarios del aire» («The gypsy moths», 1969) la película que despertó el entusiasmo de una amplia zona de la crítica francesa que, a partir de ese momento, cambió su valoración del cine de Frankenheimer, analizándolo minuciosamente, para llegar a conclusiones muy positivas. Film casi maldito, distribuido rutinariamente en toda Europa —incluida España—, contenía un retrato lúcido por su tristeza y pesimismo de una pequeña comunidad del Midle West americano y de unos hombres entregados al peli-

gonistas. Bajo la apariencia de film de aventuras (no excesivamente logrado a causa del débil «crescendo» de su progresión dramática), Frankenheimer incide en una temática que bien podríamos calificar de freudiana. Todo el esfuerzo de Uraz (Omar Sharif) por volver al territorio de su tribu, a través del camino más peligroso —ya intransitado— en vez de por la carretera que todos utilizan, no es más que el reflejo externo de su lucha contra el padre, leyenda viva, «chapan-daz» mitificado una y mil veces por sus hazañas en los

liales, Frankenheimer ha querido mostrar la existencia de un mundo (Afganistán, en concreto) anclado todavía en un medievalismo que, íntimamente, se siente ya condenado a muerte. Con la extraordinaria ayuda del operador Claude Renoir ofrece una dimensión documental del conflicto narrado, al que, por otra parte, tiñe de la tristeza y misoginia que se hallaban ya presentes en sus tres obras anteriores. ■ FERNANDO LARA.

### Di que no me amas, Otto Preminger

La crítica francesa ha sido la que continuamente ha defendido la figura de Otto Preminger como uno de los realizadores más sensibles, inteligentes e importantes del cine norteamericano. Y cuando la crítica francesa se pone a mitificar a alguien, pierde el control, antepone su concepto mítico a cualquier análisis y obliga a creer a los lectores que, en caso de que no estén de acuerdo, son unos perfectos e irreversibles analfabetos.

El mito del cine americano (las películas «bien hechas», la síntesis visual, los diálogos ajustados, las interpretaciones cuando menos correctísimas), surgido en contraposición al menos desarrollado, menos uniformado cine europeo, ha dado la vuelta al mundo. Y en función de la solidez profesional de los realizadores de Hollywood se han llegado a defender películas, escuelas y hombres, que no merecían ni una mínima atención.

Otto Preminger (que comenzó su carrera con la espléndida «Laura», pero que acabó sirviendo el más elemental oportunismo, caído de bruces en la espectacularidad gratuita, en la superficialidad «literaria» —recuerden ustedes títulos como «Exodo», «El Cardenal», «La noche de seada», «Tempestad sobre Washington»—) es un productor-realizador dispuesto a colocar su cine al lado de cualquier fuente de ingresos. Y si en un momento se trata de hacer películas «póliticas», Preminger no dejará pasar la oportunidad sin sacar en su siguiente obra un grupo de gente que hable de un problema actual en términos suficientemente astutos como para hacer creer que se está denunciando una cosa importantísima, cuando en realidad se está frivolisando sobre esa cosa. Y si son los judíos los protagonistas de la actualidad del año, Preminger dirá pobrecitos y todo el mundo se



«Orgullo de estirpe» («The horsemen», 1970) de John Frankenheimer.

gro profesional (paracaidismo de exhibición) como respuesta semidirecta a sus frustraciones en cuanto seres humanos. «I walk the line» (1970), aún no estrenada en Madrid, pero sí en muchas otras ciudades de nuestro país, venía a confirmar la justicia de este nuevo enfoque crítico. Que no queda desmentido, aunque sí matizado, por «The horsemen» (también de 1970), exhibida en España bajo el estereotipado título de «Orgullo de estirpe».

Nos hallamos de nuevo ante un guión de Dalton Trumbo, basado esta vez en la novela «Les cavaliers», de Joseph Kessel, el mismo autor del que partió Buñuel para su «Belle de jour». Siguiendo uno de los más queridos «tópicos» —en el sentido lingüístico del término— del cine americano, en «Orgullo de estirpe» se nos narra la historia de un viaje, de un desplazamiento físico que va a tener unas repercusiones concretas en sus prota-

«buzkashi», cuya figura dominante le impide realizarse humanamente. Sólo cuando Uraz comprende que esta lucha estaba mal planteada, que su padre ni siquiera da importancia a los peligros que él ha corrido, que incluso le reprocha el haber puesto trampas para aumentar ese peligro, sólo a partir de ese momento es capaz de recorrer el camino de su verdadera liberación: aceptarse a sí mismo, ofrecer a los demás su verdadera imagen y comenzar a vivir su propia vida, lejos ya del dominio paterno y del intento infantil de superar, a costa de lo que sea, una existencia que no es la suya, empezando por fin a ser protagonista de su propia trayectoria vital. «The horsemen» no es, por tanto, sino la explicitación de un proceso psicoanalítico en busca del «ser por sí mismo», en lugar del «ser con respecto a otro».

Junto a esta reflexión sobre las relaciones paterno-fi-