

marse creativamente una conciencia— en el seno de las comunidades, remite el carácter de sus formas a las formas de la vida social. Hablar, por ejemplo, de un arte libre, crítico, en el que todo el mundo sea de algún modo actor, un arte no condicionado por el culturalismo ni por el negocio, no es sólo apuntar los rasgos de un posible teatro, sino el resultado de una profunda transformación social. ¿No es, pues, un poco estúpido hablar, sin más, de anacronismo del teatro? Digamos de qué teatro y por qué. ■

JOSE MONLEON.

CINE

Un extraño complejo de inferioridad

Terminaba mi anterior comentario con una afirmación que habrá extrañado a más de un lector; no sólo muchos autores, sino también muchos críticos desprecian la labor teórica. Parece un ejemplo de quien tira piedras contra su tejado. Si no se considera el propio trabajo, ¿para qué se realiza? ¿Dónde están las raíces de esta autodeprecación? La respuesta no es fácil, pero habrá que indagar alguna que otra causa aproximativa.

Quizá todo parta de la creencia —muy generalizada en el campo cinematográfico— de que la crítica es sólo algo provisional, una especie de Bachillerato preparatorio para la realización, desprovisto, en absoluto, de autonomía. Idea fomentada por los propios teóricos. François Truffaut ha dicho muchas cosas geniales, pero también más de una tontería. Se utiliza a menudo su frase de que nadie dice de pequeño «yo voy a ser crítico cuando sea mayor». ¿Y por qué no? No creo que por ahí lleguemos a un planteamiento riguroso del tema, mistificado, en gran parte, por la trayecto-

ria profesional de los hombres de «Cahiers du Cinéma», que más que crítica lo que hacían era ensayar por escrito sus futuras películas. Con nuestra innata tendencia al mimetismo, hemos creído que ese paso a la dirección constituía el camino lógico. Cuando la realidad es que la reflexión teórica es suficiente por sí misma, y que incluso, a la hora de dar el «salto», puede constituir un lastre debido al volumen racionalizador que en ella se pone en juego, dentro de un camino metodológico que es exactamente el opuesto al que se entiende por creacional.

Pienso que todo este asunto se halla influenciado por un extraño complejo de inferioridad. Al crítico le parece «menor» su trabajo que el que desarrolla un director, no le concede ninguna importancia en cuanto que estima que se encuentra más al alcance de cualquiera que realizar un film. Razon que puede sonar absurda, y ya sin ninguna vigencia la discusión sobre trabajos «mayores» y «menores» dentro de un ámbito artístico. Porque la crítica será una labor creativa o no será, aun cuando su nivel de creación —eso sí— sea diferente al de la obra; diferente, no por encima ni por debajo, sino en otro plano distinto. Me explico. La obra, la película en este caso, extrae directamente de la realidad sus motivos creacionales, tiende a ser un resumen, una síntesis, una visión equis, del fragmento de realidad escogido. Mientras que el crítico actúa sobre esa síntesis que el autor ha efectuado. No se refiere, pues, a lo real de una forma inmediata, sino a una de sus elaboraciones concretas, llevada a cabo previamente por el realizador.

En este sentido, creo que podría hablarse con mayor propiedad de la crítica como un trabajo subcreacional, entendiendo el prefijo «sub» no con su valor de inferioridad, sino de dependencia intermediaria con respecto a la dialéctica obra/realidad, tomando ésta como última referencia de toda creación. De aquí nacería precisamente toda la grandeza y miseria de la crítica, grandeza de poder como a d y u v a r clarificadora a las tensiones de dicha dialéctica (clarificación que va desde el aporte

de datos informativos a la interpretación consciente de las zonas ambiguas que toda obra posee debido a su carácter mayoritariamente intuitivo), miseria de no acceder nunca a la realidad más que a través de lo propuesto por un artista intermediario, lo que incluso a nivel puramente humano llega a resultar castrante. Y si no, obsérvese con atención el fenómeno de los «cinéfilos».

Por supuesto, esta reflexión sobre mi propio trabajo no queda agotada en las dos holandesas que deja libres una desgraciada temporada veraniega. De cualquier forma, siempre resulta útil pararse un poco e interrogarse sobre lo que se está haciendo semana tras semana. Lo que me asusta es que detrás de nosotros, de nuestra generación entre los veinticinco y los treinta años, no haya ya un montón de gente obligándonos a poner a prueba nuestras incertidumbres. ■

FERNANDO LARA.

En defensa de los países «libres»

Una guerra bacteriológica entre China y Rusia acaba con el mundo. Todos los habitantes del planeta, fundamentalmente los norteamericanos, mueren víctimas de una plaga atroz. Los escasísimos supervivientes de tal plaga se transforman en seres abominables que se autoconsideran pertenecientes a una «familia» destinada a destruir cualquier indicio de conservación de la vieja cultura occidental. Hay, además, un hombre sano y puro, un médico militar, que consiguió vacunarse antes de la catástrofe. El será la esperanza del nuevo planeta. El único ser capaz de conseguir que el maltratado mundo occidental vuelva a regenerar a la tierra.

Y, al final, momentos antes de morir en una crucifixión parabólica, hará entrega de su sangre joven y fértil a unos niños descubiertos también como supervivientes y que podrán volver así a la vida y a la lucha contra la «familia». Uno de los niños, cuando el superviviente redentor ha exhalado su último suspiro, recuperará su gorra militar y la colocará en lugar destacado. Por sí su gesto no ha sido sufi-

cientemente observado por el espectador, Boris Sagal, director de la película «El último hombre... vivo», hará un primer plano de la gorra que acabará en panorámica sobre el héroe semicrucificado. Los niños, fuerza nueva del futuro, sabrán defenderse y preservarse de los terribles peligros que les acechan. The end.

Nos encontramos ante una película de los años cincuenta, que podría entrar a formar parte de aquella inacabable serie de films anticomunistas que proliferaron en los Estados Unidos. Si no lo es del todo es gracias a ciertas notas cuasimodernas que parten del éxito obtenido por la película de Schaffner «El planeta de los simios». Este «modernismo» formal que se transforma en pretendida «ciencia-ficción» no elimina la cualidad primariamente panfletaria de la película, sino que le da una amplitud «metafísica», bastante cerca de lo grotesco.

Si «El último hombre... vivo» es una película ridícula, no lo es tanto por su condición de obra profunda destinada a la explicación de los males y los bienes de nuestro mundo, como por el puro juego dramático, de-

claro está, en lo que se refiere a la consideración objetiva del mundo contemporáneo. Sagal parte de la base de que va a ser aceptado, de que se dirige a un público de convencidos, domingueros elementales que no van a tratar de plantearse nada más complicado de lo que la película les ofrece. Con esa seguridad, con la tradición del cine de los cincuenta detrás y a coartada de «El planeta de los simios» delante, cualquier pirueta le resulta válida.

Y esto es bastante lamentable por cuanto la película se basa en una novela original de Matheson que, en teoría, debe ser mucho más interesante que la película de Sagal. Los inmensos trucos que suponen la proyección de un trozo de «Woodstock», la colocación de un pañuelo en la cabeza momentos antes de la «transformación», la configuración visual de los personajes de la «familia» entre miembros del Ku-Klux-Klan y revolucionarios comunistas, la paulatina aparición de los supervivientes, la existencia de un personaje semihomosexual (con lo que el personaje femenino pueda entregarse por primera vez al protagonista de la película), pero, al mismo tiem-



«El último hombre... vivo».

masiado primitivo para poder convencer a nadie. Los personajes de «El último hombre... vivo» son puros objetos que pueden cambiar de nariz de un plano a otro según sea necesario para el «discurso». No ha existido por parte de Boris Sagal una mínima profundización de esos elementos dramáticos que le condujeran a una vaga nota de honestidad. Mucho menos,

po, médico excelente (con lo que se garantiza la salvación de los niños), son trucos fáciles, quizá más creación de Sagal que de Matheson, que ridiculizan la película. Podríamos extendernos mucho más, pero si el lector no ha visto aún la película, se hace difícil la relación exhaustiva de mentiras y estupideces contenidas en «El último hombre... vivo». ■

DIEGO GALAN.