

ruso una brillante y sugestiva teoría sobre dos tipos de comportamiento lingüístico, que él llama «metafórico» y «metonímico»: el primero está relacionado con la capacidad seleccionadora (orden paradigmático, en la terminología pos-saussuriana); el segundo, con la combinatoria (orden sintagmático).

«Lenguaje infantil, afasia...» es, en suma, un libro que no deben dejar de leer quienes, de un modo u otro, se interesan por el fenómeno del lenguaje como instrumento de comunicación humana. ■

JOAQUIN RABAGO.

## CINE

### El naufragio de los símbolos

Nunca he entendido demasiado bien el apoyo entusiasta que los films de John Boorman reciben por parte de amplios sectores de crítica especializada, sobre todo franceses. Michel Ciment, en «Positifs», le llega a calificar de «uno de los cineastas más importantes de nuestro tiempo», y continuamente se le dedican bloques monográficos dentro de los que figuran amplias entrevistas, en las que, para mí, Boorman se revela mejor y más profundo interlocutor que director. Quizá, dada la estructura parábólica que aplica a sus películas, el problema estriba en un desconocimiento por nuestra parte de lo más íntimo de la sociedad americana, que parece aflorar aquí y allá de manera indirecta, sólo sugerida. Igual que muchas zonas de la obra de un Saura, por citar un ejemplo próximo, quedarán forzosamente en la sombra para un crítico no español, es lógico que otro tanto nos suceda con realizadores foráneos.

En su «Lenguaje y cine» (1), Christian Metz ya habla de esa especie de humanista del Renacimiento —que ha de dominar todos los campos, desde la economía hasta el folklore— venido a menos y superficial en que se suele convertir el crítico cinematográfico a la hora de enjuiciar un film. Si Metz la emplea como punto de partida para hallar un terreno específico en que efectuar el análisis crítico, esta afirmación nos sirve ahora para citar las limitaciones de un trabajo que no puede ser enciclopédico, que ha de saberse restringido a unas determinadas posibilidades. Posibilidades que conducirán, en ocasiones, al desconocimiento y la incompre-

sión, al reseñar, «Leo, el último», escribí sobre el escaso aprecio que me merecía la obra de este cineasta de origen inglés (Londres, 1933), teñida por un humanitarismo de buenas intenciones, tanto en este film citado como en «Infierno en el Pacífico», y por un sentido ambiguo de la violencia en «A quemarropa», caracterizados asimismo todos ellos por unas desbordadas pretensiones semimetáforicas, en «Deliverance» existen suficientes elementos de base interesantes como para indagar más a fondo.

En primer término, la película se configura de acuerdo a esa dimensión parábólica habitual en su autor. Dentro de ella, utiliza una estruc-

destrucción final entre sí. Sin embargo, pronto dicha perspectiva desaparece para dar cauce a otro enfrentamiento, producido a dos niveles: con una Naturaleza fascinante y sugestiva, pero, al mismo tiempo, hostil, y con algunos habitantes naturales de aquellas zonas, que les atacan físicamente. Entonces, el choque no se efectuará entre los protagonistas, sino desde cada uno de ellos con el ambiente que les rodea. Lo que da ocasión a Boorman para un «muestreo» sobre distintas actitudes ante la violencia, tan inesperada como terrible. De pasar a sufrirla, los cuatro personajes centrales la asumen como suya, la activan, poniendo en marcha unos recursos violentos que superan aquellos mismos que habían padecido. En este cambio, es el carácter de Ed (Jon Voight) el que experimenta una mayor transformación, lo que no implica, ni mucho menos, que dicha transformación sea de signo positivo, como muestran las últimas imágenes.

Este proceso de cambio, la perfección con que la película está rodada, su entroncamiento con toda una serie de preocupaciones ecológicas y la demostración de las dificultades de un acercamiento idealístico a la Naturaleza, de la utopía del regreso a los orígenes, me parecen las mejores bazas con que Boorman ha jugado. Pero, ¿es a esto a todo lo que aspira «Deliverance»? Siento la sospecha de que no, de que cuando su autor habla de querer «simbolizar los problemas espirituales de la América actual», o es que su expresión resulta insuficiente, o es que —a miles de kilómetros de distancia—, los símbolos se disuelven en el océano. ■ FERNANDO LARA.

### ¿Cuáles son las otras nueve?

Desde hace unos años, la Federación Nacional de Cine-Clubs viene distribuyendo las obras



«Cuerno de cabra», de Metodi Andonov.

más significativas de las cinematografías checa, polaca, yugoslava, y húngara. Gracias a su gestión, no sólo vivimos en su día el llamado «boom» del cine del Este, sino que pudimos adquirir un conocimiento bastante amplio de todos y cada uno de sus autores. No obstante, la Federación no es una distribuidora de muchas posibilidades, y entre las inevitables ausencias que padece su programación estuvo siempre, en esta línea del cine socialista, la de Bulgaria.

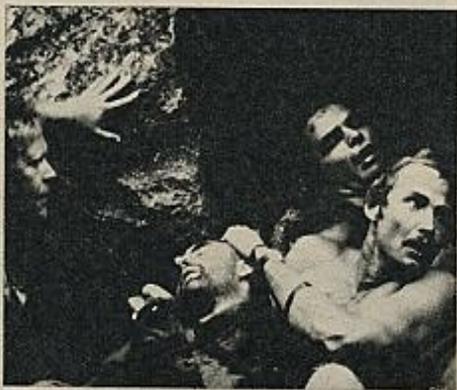
Ahora se estrena comercialmente en España una película de este país. Su título es «Cuerno de cabra», y su autor, Metodi Andonov. Pero una película aislada es insuficiente, tanto para representar la cinematografía de un país como para conocer a su realizador. Para que esta sola película pudiera obtener un carácter representativo, hubiera sido necesario que su lanzamiento se dirigiera a informar debidamente al espectador; y, sin embargo, en lugar de esto, se ha optado por la sencilla fórmula de anunciarla como «una de las diez mejores películas de la historia del cine», lo que, «a priori» (pero, más aún después de ver la película), resulta excesivo. Esta es una publicidad engañosa que perjudica a la película e imagino que también a sus promotores comerciales. Fomentar la frustración del espectador es una forma de marginarle.

Y si considero falseadora esta publicidad es, sobre todo, porque «Cuerno de cabra» no pasa de ser una película bien intencionada, con ciertos hallazgos (el de la anécdota que na-

rra, primordialmente), pero ingenua en su desarrollo e insuficiente como análisis, tanto de unas reacciones humanas como de su posible significación política. El mayor interés de la película de Andonov reside en su nacionalidad, dado el desconocimiento que padecemos en nuestro país del tan reciente cine búlgaro. Considero ese punto de vista más enriquecedor, sin que «Cuerno de cabra» pueda bastarnos, naturalmente, para hacer consideraciones generales.

La inutilidad de la venganza y la imposibilidad de transmitir a otros una renuncia a la vida, forman la moraleja fundamental de esta película. Porque, de moraleja, en definitiva, se trata. Andonov ha optado por una narrativa en la que la anécdota es la protagonista. Sus personajes se esquematizan rápidamente, para conducir la historia a su punto final: aquel en el que la hija del hombre atormentado por el asesinato de su esposa no puede renunciar al hombre de quien se ha enamorado, a pesar de que su padre la educó exclusivamente con el fin de la venganza, disimulando su condición de mujer y limitándola a un estado de vida salvaje. A esta conclusión (la necesidad de respetar la libertad de los otros) se dirigen las peripecias inventadas por Andonov, no excesivamente imaginativas por otra parte.

El cine búlgaro, independizado ya de las coproducciones con la URSS, va iniciando su propia personalidad. El interés por la reconstrucción del pasado histórico, o por la contemplación apasionada del presente forman sus



«Deliverance», de John Boorman (1972).

sión, al error y la insuficiencia. ¿Es éste el caso de John Boorman?

Me lo planteaba sinceramente tras diversas visiones de «Deliverance» (1972), que ahora llega a nosotros —con el extraño subtítulo de «Defensa», cuando la traducción del original sería «Liberación»—, pocos días después de que se retirase de la cartelera de estreno parisina la muy ambiciosa «Zardoz», siguiente y última hasta el momento película de Boorman. Porque lo que continúa en cierta incógnita para mí es el verdadero sentido último de «Deliverance», las significaciones concretas de la obra. Si ya en otra oca-

tura que cabría calificar de «lagunares» —muy corriente en el cine norteamericano desde «Easy rider»—, en cuanto que la trayectoria en una dirección rectilínea que narra el film (aquí, el descenso por un río poco explorado) es interrumpida de tiempo en tiempo por unas acciones en que los mecanismos de comportamiento de los diversos personajes van a ser puestos a la luz. Personajes que, al comienzo, se diría enfocados en un sentido similar al de «La caza», de Saura; es decir, arrancando de una comunidad aparential de intereses para ir desvelando sucesivamente sus puntos de enfrentamiento que, a través de una enorme tensión latente, subterránea, les conducirán inevitablemente a una

(1) Editado en España recientemente por Planeta, con una introducción y traducción modificadas de Jorge Urrutia.

vivencias. Y a ellas se añade, en un plano ya puramente formal, la peculiaridad de un paisaje (generosamente ofrecido en «Cuerno de cabra»), pero también las dificultades económicas y la ausencia de unos lugares de trabajo técnico apropiados, como igualmente se demuestra en la película que comentamos. La banda de sonido, las imperfecciones generales de toda la obra, forman parte de su personalidad y, por qué no, de su encanto.

«Cuerno de cabra», en suma, es una película que produce curiosidad, pero que debería ser vista con una mentalidad diferente a la que marca la torpe publicidad española. ■ DIEGO GALAN.

**Berlanga, en la Filmoteca**

Un reciente ciclo de la Filmoteca Nacional dedicado a la obra de Luis G. Berlanga ha revelado a un público joven y hasta ahora desconocedor de la importancia del trabajo de este autor, no sólo la personalidad fascinante e indiscutible de nuestro realizador, sino facetas insólitas de la cinematografía española y de España en general. Porque Berlanga, consciente o inconscientemente, ha venido reflejando en sus películas la vida y circunstancias de su país y sus contemporáneos —nosotros, claro—, de una forma directa, diáfana e incisiva. Hace años se despreciaba el cine de Berlanga en función de su esperpentización, considerando que ésta, al ser una reconstrucción de la realidad antes que un reflejo fiel e impersonal, podía conducir al engaño o a la evasión; años más tarde se nos descubre que es justamente ese tratamiento el que permite ahora la contemplación ajustada de lo que somos y de cómo somos. La poética berlanguiana, que ha venido experimentando distintas evoluciones a lo largo de sus once películas (¡sólo once!), y también, cómo no, sufriendo diversas mani-

pulaciones y restricciones, ha seguido un camino personal —contando con el subjetivismo y las propias obsesiones del autor—, pero remitido siempre a la realidad circundante. Y esta honestidad expresiva, acompañada del talento personal de Luis G. Berlanga, ha delimitado una obra espléndidamente significativa.

No sería justo, sin embargo, limitar el valor del cine de Berlanga a su interés histórico. Sus películas, si se mantienen aún hoy en plena vigencia, es gracias, tanto a su sentido del humor —al principio, tierno y «poético»; más tarde, negro y desesperanzado—, como a la humanidad volcada en los personajes, en los argumentos, en la propia óptica vital del realizador. Berlanga es un observador sensible, que lucha, aun sin saberlo, por la libertad. Por una libertad total y absoluta, sin restricciones de ningún tipo.

El ciclo de la Filmoteca, que, naturalmente, ha obtenido el éxito merecido, debería, quizá, ser revisado. Berlanga tiene mucho que enseñarnos. ■ D. G.

**TEATRO**

**Marsillach y la censura**

Se decidió esta vez, queriendo expresar una voluntad descentralizadora, que los Premios Nacionales se entregarían en Barcelona. Entre los reunidos en el acto, organizado con la solemnidad del caso, estaban Adolfo Marsillach, que recibía un Premio de Dirección, y don Pío Cabanillas, el ministro de Información y Turismo.

Según leo en la transcripción publicada en la «Hoja del Lunes» de Barcelona, Marsillach, entre otras cosas, dijo lo siguiente:

—Creo que todos tenemos la obligación de aspirar a un teatro un poco menos centralizado y, al mismo tiempo, un poco más libre. Nunca hemos pedido una libertad que sirva para ofender los principios más honestos del ser humano, sino, al revés: una libertad que ayude a los hombres a ser más dignos. No siempre, por desgracia, la censura administrativa ha querido comprender nuestras razones. Queremos ser más libres en la exposición escénica de nuestros pensamientos porque queremos ayudar al común proceso democrático de nuestro país.

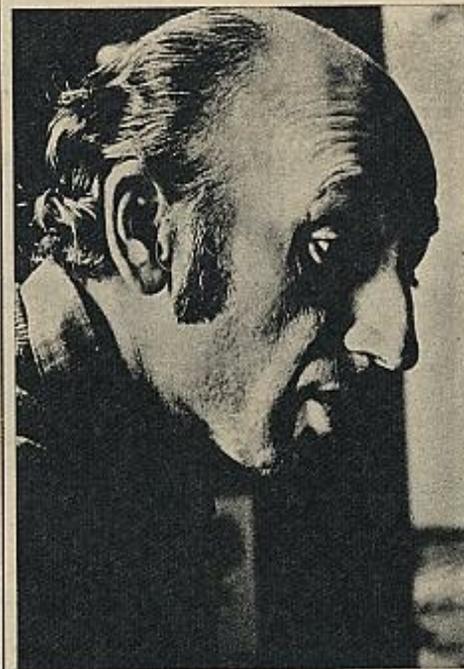
Luego, don Pío Cabanillas afirmó que compartía los puntos de vista de Marsillach, cuyas cautelosas pero significativas palabras calificó de «discurso de ministros».

El hecho concreto es que ningún campo de la vida española parece reflejar con mayor nitidez el llamado «apertura» como la prensa y el teatro. Por la prensa descubrimos hoy contradicciones —esa general alegría por lo sucedido en el tantas veces glorificado por inmóvil Portugal junto a la noticia de las confederencias no autorizadas sobre temas de educación—, que antes se manifestaban a un nivel más criptográfico. Por la autorización de algunos textos y espectáculos —y el ejemplo podría ser «Allo que tal vegada s'esdevingues», de Joan Oliver, estrenada, prohibida y ahora nuevamente repuesta en Barcelona—, al mismo tiempo que se asfixian manifestaciones como las amputadas y recientes Jornadas Universitarias de Teatro de Valencia, descubriríamos también la tensión entre dos fuerzas políticas del sistema que, con el eufemismo propio de estos casos, vino a nombrar Marsillach en la reciente entrega de los Premios Nacionales. Es un hecho cierto, por ejemplo, que grupos independientes, o autores, acostumbrados a soportar dificultades y prohibiciones, invocan ahora la «apertura» y dialo-

gan, a menudo con éxito, con altos funcionarios del Ministerio de Información.

El hecho cierto es que se ha producido una nueva situación. Son años y años de no entender muchas de las decisiones de la censura, a menudo asentadas en un autoritarismo tutelar que no corresponde a las necesidades teatrales de una sociedad adulta. De esa política teatral se han derivado muchas cosas. Del asombro a la autocensura. Del análisis preciso del fenómeno a la frus-

tración emocional de muchos que hubieran querido ser hombres de nuestro teatro. Del abandono a la lucha tenaz y difícil... La censura se ha convertido en la realidad y el tópico inesquivables a la hora de hablar de la vida teatral española de nuestros días.



do— podrán decidir, al margen de aperturismos coyunturales y momentáneos, qué «libertad» es la que ayuda a los hombres a ser «más dignos» y qué «libertad» y qué «dignidad» están fuera de nuestro alcance.

El hecho de que el teatro sea una de las puntas de lanza de este reciente y tímido debate no hace más que probar, una vez más, el valor de una manifestación especialmente sensible a cualquier pequeño cambio social. Las contradicciones que detecta son el reflejo exacto de tensiones de carácter general. ■ JOSE MONLEON.

Dos puntos me pare-

**ARTE**

Ahí está ya la exposición de Tharrats. Siempre la esperamos y siempre nos sorprende. Es lo suyo. Tharrats trabaja solo, al margen de círculos y cenáculos, pero va realizando implacablemente su obra de pintor, la cual considera un deber iría enseñando poco a poco —lo mismo si es en Córdoba que si es en Basilea— y, desde luego, año tras año. Esta es, por lo menos, la segunda exposición de Tharrats en la galería Skira, aunque lleva ya realizadas varias en Madrid.

**Tharrats**

Tharrats era un pintor al que su conocimiento del desarrollo y peripecias de la pintura convirtieron en crítico. Más tarde fue un crítico al que su conocimiento de la fisiología de la pintura convirtió en un pintor. Creo que esa acción de ida y vuelta de Tharrats, ese movimiento de sistole y diástole de su actividad, es posible vislumbrarlo de alguna manera en su obra. Y no porque se advierta en ella ninguna actitud doble, ni mucho menos dubitativa: Tharrats, o ha sido escritor, o ha sido pintor; pero nunca ambas cosas al mismo tiempo. Se le advertía aquella condición cuando era crítico por su conocimiento de las interioridades de lo que trataba; se le advierte ahora en su labor de pintor por su irreductible curiosidad, por su deseo de conocer incluso más allá de lo que investiga, por su afán de saber qué es lo que queda un paso más allá de la vanguardia que toca...

A Tharrats no lo distinguiría yo solamente por eso que le señalo. Yo lo distinguiría también por su fidelidad. Fidelidad a muchas cosas, pero sobre todo a la amistad y a las acti-