

da de Carlos Diegues, «Johanna Francesa», ambas retiradas por «razones técnicas».

Como cuando aparecen publicadas estas líneas, el lector tendrá ya una información más amplia sobre el desarrollo final del Festival, aplazamos hasta la próxima semana un comentario concreto de las películas exhibidas. Que de ahora esbozado este breve panorama, desalentador, sobre el presente y el futuro inmediato de nuestro cine, panorama al que podría añadirse la imagen increíble que todas las noches nos ofrece el Festival: para aquellos que no pueden pagar los altos precios de la gala, está reservado el último piso del cine, pero como allí la etiqueta no es obligada, tienen, en un lateral de la entrada, su puertecita correspondiente, que impide así la mezcla social del público ordinario y sin pajarita en el cuello con el más exquisito y perfumado del «smoking». Cada uno en su sitio y una justa selección racial en el de todos. ■ DIEGO GALAN.

La sangre de los emigrantes

Entre los films que analizan «el pillaje del Tercer Mundo por parte de las sociedades occidentales», Guy Hennebelle sitúa «Traitement de choc» junto a «La noire de...», de Ousmane Sembène; «O salto», de Christian de Chalonge; «Mektoub?», de Ali Ghalem; «Soleil O», de Med Hondo, y «Les passagers», de Annie Tresgot, ninguno de ellos —salvo el segundo— conocido por el espectador español. La relación del crítico de «Ecran 73» nos queda, así, lejana, formando parte de una de esas inmensas lagunas cinematográficas, culturales y políticas que sufrimos. El problema se agrava cuando, ante la llegada excepcional de una obra de este tipo, los comentaristas de diarios parecen no enterarse y aplican sus es-

quemias y falsillas habituales a películas necesitadas de una visión más rigurosa. De esta forma, se minimiza el alcance de determinados films al dar de ellos a los lectores sólo una reseña superficial y equívoca, por cuanto que únicamente contempla sus aspectos más aparentes.

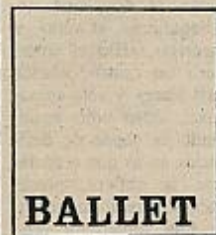
El hecho, nada nuevo, se ha vuelto a repetir ante «Tratamiento de "shock"» («Traitement de choc», 1972), de Alain Jessua, que no es ni un vehículo de lucimiento para Alain Delon y Annie Girardot, ni un film de intriga donde lo importante sea rastrear la influencia de Hitchcock, ni un producto medio del hoy tan acomodaticio cine francés. Esto era importante decirse al lector-possible espectador, ejerciendo la esencial tarea informativa (y de orientación, si se quiere), que a toda crítica responsable compete. En caso contrario, se corre el peligro de que, engañado por pistas falsas, el público a quien potencialmente más interesaría la película no acuda, sin embargo, a verla. Creo que, pese a ser uno de los títulos de mayor interés del presente año, es lo que está sucediendo con «Tratamiento de "shock"», incomprendida o ignorada por amplios núcleos de espectadores. Buena parte de ese desconocimiento hay que adjudicárselo, como un «galardón» más, a la crítica oficial madrileña, igual que hace unos meses correspondió a la barcelonesa.

Porque, a estas alturas, tampoco resulta tan difícil entender una parábola política de la claridad y precisión del film de Jessua. Ni hace falta ser un intelectual o un estudioso concienzudo para percibir que, bajo o junto a lo que sucede en la clínica de talasoterapia, centro de la película, se nos está hablando de la explotación de la mano de obra emigrante como fuente del poderío económico de unas clases privilegiadas, o, si se prefiere, el enfoque de Hennebelle —más generalizador, pero no con-

tradictorio con éste—, de cómo el capitalismo pervive gracias a la succión de los recursos de los países subdesarrollados. Basándose en una estructura novelesca y en el típico personaje que «quiere saber más» de lo que las apariencias le revelan, Jessua traza lo que él define como «una sátira simbólica de nuestra sociedad», y yo prefiero llamar una brutal parábola de la explotación actual del hombre por el hombre. Esta élite de «Tratamientos de "shock"», que necesita de las células jóvenes de los emigrantes portugueses para conservar su aspecto físico, su potencia, su butaca de primera fila en la sociedad, que oculta o prefiere no enterarse de en qué consiste el tratamiento del doctor Devillers, que acepta complacida la «interpretación oficial» de que los portugueses al servicio de la clínica caen redondos uno tras otro a causa de la bebida o del cambio de clima, no es más que la trasposición de otra élite, mayor numéricamente, pero que responde a los mismos presupuestos ideológicos y éticos, que gozará de los «beneficios del desarrollo» y nutre las clases dirigentes de los países occidentales sin respetar los mínimos derechos humanos de un subproletariado que huye masivamente del hambre.

Hemos hablado de «trasposición», y es palabra ésta que gusta a Jessua, empuñado en hacer un cine que no se adscriba al realismo en un primer término, sino a través de un rodeo (parabólico, imaginativo o conceptual), que le permita una mejor recepción de los datos y características fundamentales de la realidad que desea presentar. Cineasta nada común, su filmografía se reduce a un corto —«Léon La Lune», 1956, etapa en que trabajó como ayudante de dirección de, entre otros, Jacques Becker y Max Ophüls— y tres largometrajes: «La vie à l'envers» (1963), «Jeu de massacre» (1967), ambos no estrenados en España, y «Traitement

de choc» (1). «Lo que me interesa en el cine es partir de una determinada realidad psicológica o social, o de las dos a la vez, para sobrepasarla. Hallar, a través de una realidad, una cierta... no simplificación, sino trasposición de ella», ha declarado este realizador parisino de cuarenta y dos años, cuyos ambiciosos guiones —«La planète bleue», «Les panthères blanches», además de los rodados— no siempre han encontrado el productor que se arriesgara a financiarlos, motivando para Jessua amplios paréntesis de inactividad profesional, transformados en oportunidad de reflexión y experiencia (2) para un mejor logro de la difícil aventura que suponía «Tratamiento de "shock"». ■ FERNANDO LARA.



Metalinguaje y abstracción en Alwin Nikolais

Pasado el formidable efecto de sorpresa que causara el Dance Theatre de Alwin Nikolais cuando actuó por primera vez en Madrid hace dos años (3), cabe

(1) La copia española aparece remontada —o simplemente cortada— en varios de los momentos eróticos del film. Asimismo, se ha ampliado a 70 milímetros lo que, como ya es sabido, perjudica esencialmente a la imagen. Una imagen cuyo color original fue concebido deliberadamente en tonos fríos, siguiendo de cerca el cromatismo del pintor americano Edward Hopper.

(2) Decisiva, según el propio Jessua, fue su residencia en los Estados Unidos durante cerca de un año.

(3) Véase reseña en TRIUNFO, número 525, y entrevista con Nikolais en el número posterior.

en esta ocasión un análisis más en profundidad del trabajo creativo mostrado por este grupo norteamericano. Trabajo creativo que no se limita a la repetición —más o menos renovada— de unas coreografías existentes o de unos módulos expresivos de antigua codificación, sino que parte realmente de cero en cuanto a labor propia y autónoma. El hecho de que en los dos programas de la Zarzuela se hayan exhibido un total de doce obras, o fragmentos significativos de ellas, y de que se incluyeran las últimas coreografías de Nikolais (entre las cuales destacaba un estreno en Europa, «Crossfade»), facilita esta aproximación a las constantes globales de uno de los conjuntos más enriquecedores del ballet contemporáneo.

En primer término situaríamos el decisivo trabajo de investigación lingüística llevado a cabo por Nikolais. No se trata tan sólo de una ruptura absoluta con el ballet tradicional y sus normas sacrosantas, sino de una experiencia continua en torno al lenguaje utilizado. De ella, Nikolais extrae una serie de consecuencias estéticas que determinan una opción concreta: la de una vía formalista como la válida —válida para él, sin ningún desecho generalizador— de las diversas y hasta angustiosas interrogantes que se tiene planteadas el ballet de nuestros días. Insisto en que esta opción formalista no es, ni mucho menos, la única posible, pero tal como la resuelve Nikolais aparece como consistente, al margen ya del problema de base de cómo la danza puede comunicar unos contenidos que no nazcan precisamente de esa forma sin caer en la narración explicativa del ballet romántico.

Resultado directo de esta investigación lingüística —en la que, por fortuna, Nikolais no se queda como tantos otros artistas de la lla-

mémole vanguardia— es la puesta en práctica de un metalenguaje, considerando como tal aquel cuyo sistema de signos no proviene de una observación, análisis y recreación de la realidad exterior a nosotros, sino de una acumulación o síntesis, según los casos, de otros lenguajes artísticos. Como ha escrito Ruth E. Gravert: «Los trabajos de Nikolais no son abstractos en el sentido de que él "abstractice" valores de la actualidad para recrear una imagen estética, sino en cuanto que utiliza sustancias del arte para crear esta nueva realidad».

Acabamos de leer el término «abstracción», y él es en realidad quien define una de las dos metas en que concluye la búsqueda de Nikolais. El mismo ha observado su labor como «un intento de aproximación al mundo contemporáneo desde un planteamiento abstracto, libre, sin limitaciones apropiadas, sin coacciones de ningún tipo». Esta concreción en lo abstracto —valga la paradoja— se polariza en la segunda de esas metas de que hablábamos: el logro de un espectáculo total, la expresión de un «multimedia» que no sea deudor específico de ninguno de los medios que lo integran para serlo de todos ellos conjuntamente. Danza, teatro, cine, pintura, escultura, «linterna mágica», conceden sus ingredientes aquí y allá como lógico resultado de ese intento metalingüístico a que nos referíamos.

Sin embargo, la abstracción tan querida por Nikolais no adopta un sentido único a lo largo de su trayectoria, que ya supera los veinticinco años de trabajo, veinte de ellos en la «Playhouse» de Henry Street y cinco con compañía propia. Ha de hablarse, necesariamente, en este caso de un «work in progress», de una labor en continuidad dentro de la que se produce ese «cambio de