



sobre el que ya publicó hace dos años un estudio antropológico; Teresa San Román, también, estudia a los gitanos, grupo social del que posiblemente sea la mejor conocedora, etcétera.

De todos los trabajos, más que destacar, pues todos son buenos, hay que nombrar como aquellos que desde un punto de vista subjetivo causa más impacto, el correspondiente a William A. Christian referente a las devociones españolas, que con una meticulosidad admirable, e incluyendo la secuencia histórica y algunas subjetivas teorías, estudia este fenómeno tan importante en la cultura tradicional española llegando a incluir un catálogo de todos los santuarios marianos de España, lo mismo que un mapa localizando su área de influencia. El trabajo de Teresa San Román constituye una breve y amena aproximación al conocimiento y a los puntos de comportamiento de la sociedad gitana; lo mismo que la parte de Luque Baena introduce al campo de las relaciones y de las tensiones en esa cada vez más reducida sociedad rural.

En su conjunto, **Temas de Antropología Española** es una buena visión respecto a la afirmación, que impulsa a meditación, de Carmelo Lisón de que "hay tantas Españas y tantos modos auténticos de ser español cuantas son las formas en que estas y similares abstracciones pueden ser realizadas, descritas e interpretadas. No hay, desde luego, ni una España ni un sólo dominante homo hispanicus en ex-

tensión geográfica y profundidad temporal". ■ **JUAN MAESTRE ALFONSO.**

### "Presente y futuro del espacio pirenaico"

Las actas del Simposio celebrado en Huesca, en febrero de 1976, sobre la problemática del Pirineo se han reunido y editado (Alcrudo Editor, Zaragoza) en un texto atractivo y valioso. Mario Gaviria, que convocó la reunión, tanto del lado español como del francés, ha coordinado también este trabajo, añadiendo una crítica-cuadro profunda y reflexiva de la ausencia de criterios de planificación y gestión prospectiva de la montaña.

La idea del Simposio procedía de algunos grupos de navarros y aragoneses, preocupados por el deterioro del espacio pirenaico y por las oscuras perspectivas, incluso a corto plazo. El desarrollo de la amplia temática discutida permite descubrir el atentado ya iniciado en torno al Pirineo como unidad ecológica, socioeconómica y cultural. Y, sobre todo, señala pautas metodológicas y críticas para acometer la tarea de ordenar la montaña, cualquiera que sea su naturaleza y ubicación. El modelo económico capitalista, "obsesionado por la rentabilidad y el beneficio, considera el relieve como un factor negativo e insuperable", por lo

que trata de convertir en zonas marginales o de explotación salvaje lo que no puede competir con el llano. Analizando el ecosistema pirenaico, la demografía, los pastos y la población pecuaria, lo forestal, el agua, la hidroelectricidad, la industria, el "caso" Belagua, las estaciones de invierno, el ferrocarril Pau-Canfranc, la enseñanza, los parques nacionales, etc., las conclusiones se hacen correlativas. La política a aplicar ha de ser "original de la montaña", asegurando a las poblaciones concernidas "un nivel de vida decente mediante la utilización de las posibilidades productivas de la montaña y la organización de la ocupación y el empleo del espacio". La ausencia de una política económica y espacial de la Administración española sobre los Pirineos, el agravante del "cultivo" de la conflictividad entre Departamentos con actuaciones contradictorias y la insuficiencia de algunas iniciativas positivas hacen temer situaciones irreversibles. "El equilibrio agricultura-turismo-Naturaleza, tal vez no es totalmente utópico en estas montañas", siempre que se actúe a tiempo; porque "hará falta más imaginación para hacer vivir el Pirineo que para destruirlo". ■ **PEDRO COSTA MORATA.**

## CINE

### "El viaje de los malditos"

Cuando la industria norteamericana se inventa una película plagada de actores famosos y define ya así un espectáculo, hay que comenzar a desconfiar. Porque difícilmente el esfuerzo invertido en la composición de un "cartel" tan espectacular deja posibilidad alguna para trabajar en otra línea de mayor interés. Un reparto de esas dimensiones exige que cada actor tenga su mínimo tiempo de intervención, su importancia concreta, su, en fin, "justificación", ya que es impensable—según dicen

las mismas normas publicitarias de Hollywood— que un actor "de categoría" pueda vender su fuerza de trabajo a un empeño de poca importancia o para un papel escasamente destacado en la película. Y así se hipoteca la película.

Si a este despliegue de "estrellas" se añade la reciente moda de las catástrofes que han dado como estructura narrativa cinematográfica la combinación de pequeñas y tópicas historias de algunos personajes—separados por pisos si la catástrofe es en un edificio, por camarotes si es en un barco, o en casas separadas si es en una ciudad— que concluyen finalmente con sus reacciones particulares en el fregado de turno, tendremos ya una película conocida de antemano: prestigiosos actores interpretando pequeños papeles en sí mismos sin valor, pero que añadidos a otros idénticos conforman un panorama que se pretende "social".

"El viaje de los malditos" es, pese a sus intenciones políticas, una película más del género, aun cuando no acabe "en catástrofe". Da lo mismo. La suerte corrida por el "St. Louis" barco que transportaba cerca de mil judíos de Hamburgo a La Habana meses antes de comenzar la segunda guerra mundial, si bien sirve al director, Stuart Rosenberg, para dar pie a un par de discursos tópicos sobre la persecución ancestral sufrida por los judíos (discursos generalmente aplaudidos en la sala madrileña donde se proyecta "El viaje de los malditos"), no pasa de servir la estructura dramática antes señalada que en este caso, como en todos, sirve sólo, cuando está vista con la superficialidad habitual, para transformarse en el espectáculo "navideño" de cada año. Y da lo mismo que la película quiera denunciar las atrocidades sufridas por los judíos durante la segunda guerra como que se quiera averiguar quién es el criminal de un hábil asesinato cometido en un tren. La mentira (y el aburrimiento) están en la repetición incansable de esas pequeñas historias sin sentido y sin significación, en esa división barata de personajes donde unos son los ricos y sofisticados, otros los pobres y políticamente comprometidos, otros los adolescentes enamorados, otros los perversos de turno. Las "intenciones políticas" son parches comerciales que permiten el entu-

siasmo de públicos poco exigentes y necesitados de demagogia. Ya ocurría algo similar con "El violinista en el tejado", donde también se pretendía "denunciar" el mismo problema que en "El viaje de los malditos" y donde realmente sólo se conseguía el espectáculo bello y relajante de cualquier película americana hecha desde los despachos. ■  
**DIEGO GALAN.**

## "Nosotros que fuimos tan felices"

Es una perogrullada decir que el arte válido es el que refleja conscientemente la sociedad que lo produce. La expresión artística falsa sería la que deforma u oculta esa realidad, la que no parte de su entorno imponiéndose fórmulas o características ajenas. En este sentido, el cine español, en términos generales, vendría siendo el resultado de una tamización consciente o inconsciente del cine clásico norteamericano; hay incluso críticos que deciden que algo es cine (el norteamericano) y otras cosas no son cine en absoluto. Educados todos en la estética del cine norteamericano, parece inevitable beber de esa fuente; es, en cambio, absurdo e inútil pretender reproducirlo de forma mecánica. Las circunstancias que hicieron posible la brillantez de las comedias de los años treinta no son las mismas que se producen en la España de hoy. Incluso la propia comedia norteamericana se ha visto obligada a transformarse...

Aunque sea un tópico insistir en que Antonio Drove, director de "Nosotros que fuimos tan felices", siente una debilidad excesiva por ese cine norteamericano y que parece tener como meta fundamental de su carrera hacer películas como aquellas, no deja de ser cierto. Si la mimesis no es total ni puede decirse en rigor que Drove sólo luche en este sentido (y muchísimo menos que lo logre), está claro, sin embargo, que sus referencias son primordialmente "cinematográficas"; la realidad circundante no es su materia de trabajo. Esta queda plasmada en las imágenes que rueda de forma inevitable, de la misma forma que los telediarios acaban por responder a una parte de la realidad

española cuando su fin es todo lo contrario.

Autoimponiéndose el propio juego del cine como interés fundamental, Drove se pierde en complicaciones inútiles. Y un buen ejemplo es esta película que ahora comentamos. Su planteamiento de que todos interpretamos un rol falso, de que todos somos víctimas de una estructura social (y hay incluso pedantes y moralizantes referencias a "La familia, la propiedad privada y el Estado", de Engels), se pierde en laberintos dramáticos de escasa originalidad y de nula representatividad. Sus actores se pierden igualmente en la creación de unos personajes que tienen más que ver con esas referencias citadas que con la realidad que ellos comparten. El resultado definitivo es un popurrí que no nos representa, que no nos vincula. Es curioso, no obstante, cómo la "temática" de "Nosotros que fuimos tan felices" sí podría tener esa relación que aquí exigimos. Es en el acercamiento (en el tratamiento dramático) donde Drove pierde. En la elección apriorística de unas claves narrativas que no surgen de la propia trama ni de su posible realidad. Siendo éste el largometraje más ambicioso del autor, resulta el más fallido. Sus películas anteriores, sujetas a unos principios de producción (de la marca Dibildos) eran menos películas "de autor" (1).

Hay que reseñar, a pesar de todo, que concurren en esta película errores no imputables, al parecer, a Drove. Doblar al actor argentino Norman Briski es uno de ellos, y suprimir, según se quejaba el director, nueve minutos de película que, decía, podían clarificar mejor la conducta de uno de los personajes de la historia, cortes debidos en este caso a los productores y no a la censura administrativa. ■ **D. G.**

(1) "Tocata y fuga de Lolita" y "Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe".

## La utopía revolucionaria de los hermanos Taviani

El gran despliegue publicitario de las numerosas películas norteamericanas estrenadas du-

rante estas Navidades ha ocultado los pequeños espacios dedicados a anunciar una de las obras de mayor importancia y significación vistas en Madrid a lo largo de 1976: **Allonsanfán**, de Paolo y Vittorio Taviani. Realizado hace dos años, esperando un hueco en la programación que nunca llegaba, este film es hoy —con "Die marquise von O..." de Eric Rohmer— el único que nos acerca a lo que de más válido y renovador se está haciendo en el cine europeo. En una cartelera como la nuestra, dominada por las compañías multinacionales y las "repeacas" casi siempre oportunistas de títulos en otros tiempos prohibidos, la silenciosa presencia de esas dos películas citadas supone un oasis cultural que ningún aficionado debe desdeñar. En el caso de Rohmer, por las razones que se señalan en otra crítica adjunta; en el de los Taviani, por dos motivos esenciales: porque nos pone en contacto con unos autores de primera línea dentro de cierta corriente renovadora a la que no son ajenos los nombres de Bertolucci, Angelopoulos, Widerberg o Herzog; y porque "Allonsanfán" contiene una importante reflexión política en torno a las posibilidades de la revolución, los compromisos de clase y la búsqueda de una utopía como motor de la dinámica histórica.

Salvo para quienes siguieran en febrero de 1975 un ciclo organizado por la Filmoteca, o aquellos que recuerden el estreno en "salas especiales" de "Un uomo da bruciare" durante 1969 (siete años después de su

filmación), el nombre de los Taviani no significará otra cosa —pese a la importancia mencionada— que quizá alguna alusión leída en informaciones sobre la producción italiana o festivales internacionales. Es lógico: ni "I fuorilegge del matrimonio" (1964) —realizada en colaboración con Valentino Orsini, al igual que lo había sido "Un uomo da bruciare"—, ni "Sovversivi" (1967), ni "Sotto il segno dello Scorpione" (1969), ni "San Michele aveva un gallo" (1971), han tenido acceso a las pantallas españolas por la doble razón acostumbrada de barreras censurales e incapacidad de los distribuidores. En estas condiciones —comunes a tantos otros cineastas—, resulta perfectamente natural que a nuestro público el citar la trayectoria de los Taviani, le suene a un idioma cuyos signos le han sido meticulosamente vedados. Pese a todo, a despecho de lo necesario que me parece haber seguido una filmografía que marca con exactitud sus puntos de evolución y avance, espero que "Allonsanfán" reclame la atención de quienes —insisto— desean estar al corriente del mejor cine que se hace hoy más allá de nuestras fronteras. Contribuir mínimamente a que nazca tal interés es el objetivo último de esta reseña.

Situada en 1816, una vez derrocado el Imperio napoleónico y cuatro años después de que el Congreso de Viena determinara el reingreso al poder de las monarquías destronadas (período conocido en Italia como el de la "Restaurazione"), "Allonsanfán" plantea las relaciones entre



"Allonsanfán", de Paolo y Vittorio Taviani (1974).