

del Certamen del Libro Cinematográfico de Venecia) es menos grave, por cuanto la periodicidad, el precio de lanzamiento e incluso el formato determinan unas características más «familiares», corregibles en números sucesivos, con posibilidad de discusión o ampliación en otras ediciones, en el sistema de libro lanzado por Fundamentos, donde tanto el precio como el sistema de publicación es más serio, no se debería ya tratar solamente de traducir un volumen tras otro, sino en elegir aquellos que, desde una perspectiva española, vinieran a favorecer un enriquecimiento cultural. Para ello, no solamente traducir títulos de la «Movie», sino publicar obras

de los autores publicadas hasta la fecha. En otros números de TRIUNFO comentaremos nuevos títulos de diferentes editoriales. Lo que sí aparece claro es que la nueva oleada de libros de cine necesita una continua vigilancia, una atenta discriminación de títulos, ya que el «boom» no viene siempre acompañado del rigor de selección necesario. ■ D. G.

«La civilización, en la encrucijada»

Radovan Richta, en su «La civilización, en la encrucijada» (1) —obra, en realidad, compuesta por el equipo multidisciplinario del Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de Checoslovaquia, en la primavera del 68—, nos ofrece algo extremadamente rico, complejo, incisivo y, por supuesto, polémico.

Podríamos dividirlo, no formalmente por capítulos, sino por contenido, en cinco partes:

- Exposición de qué es, y cómo llegó a serlo, la revolución científico-técnica.
- Las tendencias previsibles en su desarrollo.
- Los cambios sociales cualitativos que ya desde ahora está provocando.
- Su aplicación concreta a Checoslovaquia.
- El planteamiento ideológico general, lo que podríamos llamar su teoría política.

A Joan Senant Josa, Richta le recuerda «a algunos teóricos de la Segunda Internacional (Kautsky, por ejemplo), que se esforzaban en buscar la causa determinante del desarrollo de las fuerzas productivas en los avances de la ciencia, o más bien a aquellos futuristas ilusionados por el porvenir de la ciencia, en la primera revolución industrial, que nutrieron las filas del socialismo utópico, y que también creyeron, como algunos ahora, que la ciencia iba a solucionar todos los proble-

mas de su época. Es una definición que, por exacta, es compleja. Incluye, en efecto, el aspecto ideológico-reformista, pero también el otro, positivo, de confianza en una ciencia que desborda y hace explotar todos los esquemas tradicionales, convertida no sólo en una fuerza productiva directa, sino en un dinamizador social extraordinario.

Así nos explica que «la RCT es, de hecho, una revolución cultural en un nuevo sentido, más profundo y más amplio, pues no se limita a tal o cual cambio en el seno de la cultura, sino que modifica radicalmente el lugar de la cultura en la vida de la sociedad, haciendo depender directamente la producción de las condiciones materiales de la maduración expansiva de las fuerzas humanas», con lo que sube no sólo «el nivel de vida», sino también el nivel de la vida», apareciendo como nuevo valor el de «tiempo disponible». Este proceso se relaciona con el crecimiento vertiginoso de un nuevo sector económico, el cuaternario: ciencia, investigación y desarrollo, que consolida el que la ciencia se vaya imponiendo como una fuerza decisiva. Esta, sin embargo, se apoya cada vez más, a efectos operativos, en la cibernética y en la información, que permiten una autorregulación creadora de la sociedad.

Los planteamientos ideológicos de Richta presuponen un humanismo vulgar, es decir, abstrayéndolo de la clase social. De aquí a abandonar la lucha de clases, a escala nacional, y la lucha anti-imperialista, a escala internacional, sólo hay un paso, que Richta amaga. «La batalla decisiva por el socialismo —a escala mundial— se librará de hoy en adelante en el terreno de las condiciones del progreso de la producción, de la técnica y de la ciencia», reduciendo, en cierto fatalista modo, problemas políticos a economicismo y desarrollismo. «La ciencia se abre su propio camino independiente como fuerza motriz revolucionaria», porque «está por encima de las fuerzas de cualquier clase, en conflicto con otra clase». Presupone, pues, la abolición de los antagonismos de clase, pero, ¿por medio de la colaboración de éstas? También la cooperación universal de los hombres, pero, ¿abstra-

yendo las diferencias entre países capitalistas y socialistas? Su tesis de que la organización de vanguardia obrera debe tener por principal objetivo la promoción de la RCT, y que hoy un papel del socialismo es hacer de «despertador del capitalismo» cuando «el impulso tradicional del capitalismo tendía a estancarse», ¿no supera el marco de la mera utopía? Asimismo, el atribuir a la civilización industrial en general algunos de los peores males del capitalismo y del centralismo burocrático, ¿es casual, mero «despiste» científico?

Dentro del abandono del internacionalismo, que llega a proponer ver gonzosamente un despegue científico-técnico en solitario de Checoslovaquia, el tercer mundo queda en una posición muy ambigua.

En muchos de los planteamientos ideológicos aquí reseñados hemos visto una tendencia al reformismo, así como un permanente escamoteo del problema de fondo, político. Decir que hasta los años cincuenta «en los países socialistas las ciencias humanas no han avanzado», ¿no podría convertirse en un claro abordaje del problema del stalinismo? Richta presenta como marxismo estrecho al que hace abstracción de la RCT, y tiene razón, pero tener en cuenta sólo la RCT es marxismo utópico. El primero puede conducir, como postula Richta —prácticamente, lo reduce a un subproducto de la industrialización socialista, lo que es excesivo fatalismo—, a Stalin, pero el segundo, a un reformismo tecnocrático que renuncia al presente en nombre del futuro, con lo que pierde no sólo el presente, sino también el futuro. De hecho, sólo una vez, de pasada y entre paréntesis, se enfrenta con el problema básico político: con «el centralismo democrático escamoteado por una limitación burocrática de los derechos de los trabajadores y de su participación en las decisiones».

Tener esto más en cuenta hubiera quizá permitido a Richta y su equipo evitar algunos de los sinsentidos enunciados. Pero, en cualquier caso, no se empaña su mérito fundamental: exponer de manera global los cambios fundamentales que esperan a la Humanidad en el curso de la revolución científico-técnica, y



Fritz Lang.

originales (el tomo de Penn, traducido por César Santos Fontela, hubiera sido, sin duda, de mayor interés de haber sido obra original del eventual traductor), y rebuscar en otras colecciones y autores.

A pesar de la gran posibilidad de error que una traducción indiscriminada pueda suponer, la aparición de títulos de interés es también frecuente. Y así se acaban de lanzar ahora dos títulos de Peter Bogdanovich (3) —colabo-

ricana, quien comenta sus propias películas. La increíble personalidad de Lang, un viejo zorro «de vueltas de todo», se deja traslucir en el libro, e indiscutiblemente se adquieren nuevos datos sobre su trabajo cinematográfico y su importantísima obra. De la misma manera, el libro sobre Ford parte del mismo esquema y es, en este sentido, curioso e interesante. Pero la personalidad de Ford es menos atractiva, al margen de que su obra es demasiado extensa (y desconocida) para poder ser recopilada en un breve tomo. Los dos libros, además, aportan las más amplias y detalladas filmografías

(3) Fritz Lang en América. Fundamentos. 1972. Traducción: Miguel Marías.
John Ford. Fundamentos. 1971. Traducción: Fernando Santos.

(1) Radovan Richta, *La civilización, en la encrucijada*. Obra realizada por el equipo multidisciplinario del Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de Checoslovaquia. Prólogo de Daniel Lacalle. Artich Editorial. Madrid, 1972. 420 páginas.

exponer cómo ésta sólo puede desarrollarse plenamente en determinado sistema político, que, a su vez, la necesita para consolidarse económica y humanamente. Esta parte, la mayoritaria del libro —y por ello es importante leerlo—, es enormemente positiva, en cuanto que es un canto a la democracia política, económica, social y cultural de los hombres, en un mundo en el que el libre reino de la abundancia habrá sucedido definitivamente al duro reino de la necesidad. ■

MANUEL PIZAN.

ARTE

He aquí otros dos nombres de artistas que han acudido temprano a la cita del realismo con estos años: Rafael Canogar y Luis Sáez. No es que yo esté empeñado en hacer la nómina de los que van llegando a esa tendencia: es que están exponiendo sus obras en Madrid y, al hablar de ellos, vale la pena unificarlos en esa circunstancia. ¿Pero por qué insisto tanto en augurar la próxima e inminente generalización de esa tendencia? Porque esa es una tendencia del arte, y esta es una sección de lo mismo. Si de lo que se trata es de tomarle el pulso al paso de los días en esa actividad, creo que se debe estar alerta.

La exposición Canogar en el Museo Contemporáneo es grande e importante, porque es como una rendición de cuentas de toda su trayectoria de pintor. La exposición de Luis Sáez en EGAM es pequeña y ocasional, referida a esa actividad preparatoria de su condición de pintor: el dibujo. Y aun cuando, estilísticamente, nada tienen que ver uno y otro, si atendemos al ideario de base que preside a ambos, el último Canogar y el último Luis Sáez están de acuerdo.

Rafael Canogar, en el Museo de Arte Contemporáneo. Madrid

Rafael Canogar nos debía —le debía al público de Ma-

drid— esta exposición. Por dos razones: porque en la última Bienal de Sao Paulo obtuvo el Gran Premio de Pintura, y valía la pena, después de eso, rendir un estado de cuentas del estado de esa pintura; en segundo lugar, porque, a pesar de ser muy joven aún, su peculiar manera de expresión ha sufrido transformaciones radicales en estos últimos años. Y aun cuando él se ha cuidado de enseñarnos las secuencias de cada una de

quez Díaz. Tenía, ya entonces, esas formidables facultades de pintor —ese instinto para la realización de la pintura— que, como si fuese una fuerza de su propia naturaleza, le ha caracterizado toda su vida. Don Daniel, que se daba cuenta de ello, lo comentaba siempre con gran vehemencia. Luego, ya independizado y en poder de su propia profesionalidad, por así decirlo, le veía moverse como a uno de los componentes más activos

sorprendió a todos con una especie de retorno a la representación. La representación no es, por sí misma, la realidad, pero, en el caso de Canogar, sí, porque su pintura anterior estaba tan mediatizada por sus propias facultades que ese problema había quedado como marginado de ella. Sus representaciones eran ya alusiones, y alusiones a un mundo bien conocido por todos nosotros: el de todas las circunstancias minimizadoras y alienadoras del momento que nos había tocado vivir. De todas maneras, todavía en ellas se conservaba la facultad de la pintura, ya que las tales alusiones se valían sólo de ella como recurso, aun cuando utilizaba algo así como una ensambladura de «momentos», realizados con colores licuosos para darle más fuerza a su acción.

La última fase de su pintura, la que le caracteriza ahora, es una prolongación de lo anterior en un doble sentido. Por supuesto, también en el sentido de profundización crítica en la realidad histórica que él anda documentando ahora; pero, además, en el de la ampliación de la acción punitiva contra sus facultades pictóricas que ya había iniciado en su etapa anterior. En su etapa anterior no se negaba a la pintura: simplemente se trataba de ampliarla en un contenido. La etapa actual, la última, trata, de alguna manera, de destruirle a la pintura su poder monopolizador. ¿Cómo? Yo diría, para entendernos, que con la asimilación de «la escultura». Pero, para entendernos digo, sólo para entendernos. El hecho de que corporeice algunos datos de su relato, una pierna que avanza, una mano crispada, la metralleta de un «ranger», no quiere decir otra cosa sino que ha asimilado la volumetría a la función pictórica, que ha «colonizado» pictóricamente una facultad tradicional de la escultura. Pero no se puede negar que esos datos que de pronto emergen de la superficie, singularizándose con su terrible evidencia —datos que no quieren tener temperatura «espacial», sino, simplemente, tridimensional—, que esos datos, digo, con su insólita determinación de romper la superficie, tienen una singular fuerza dramática. En ellos quiere depo-

sitar Canogar el acento del relato que quiere confiarnos.

Luis Sáez, en la galería EGAM. Madrid

Luis Sáez —el burgalés de pro— es también tan pintor, tan pintor, que su obra, muchas veces, pasa inadvertida. Es como dicen que les pasa a los elegantes cuando lo son realmente. ¿Pero eso de la elegancia es verdad? Lo mismo que la elegancia se inscribe en la discreción, la pintura, a la manera de Luis Sáez, se inscribe en la vida. De todas maneras, como el otro de que hablaba, como Canogar, Luis Sáez también luchó contra los excesos monopolizadores de su propia pintura: también pasó del expresionismo propiamente pictórico al realismo narrativo.

Sin embargo, lo que nos ofrece ahora en la exposición que comento no son pinturas, sino dibujos. Dibujos de pintor, digo para aclararle a los que quieran entenderme: dibujos con horizonte pictórico. En ellos está un poco disminuida, con toda deliberación, la arista narrativa que ya se señalaba en su última obra pictórica. Pero muy poco disminuida: persiste un cierto dramatismo de base que yo no sé de dónde se saca Luis



"El caído". Canogar, 1972

sus transformaciones, necesitábamos verlas todas juntas, en un conjunto, para ver y comparar. No necesitábamos tanto ver una secuencia cuanto las consecuencias de todas ellas.

Ante todo, me gustaría expresar mi felicitación —¿serviría para algo?— a Canogar, a la Dirección del Museo, a quien sea, por la perfección en el montaje de esa muestra. Lo mejor que puede decirse de ese montaje es que permite seguir la lógica evolutiva de cada momento del artista y que ninguno de ellos entra en contradicción, ni con el anterior ni con el posterior.

Yo recuerdo a Canogar desde cuando era un discípulo jovencillo en el taller de Váz-

del grupo «El Paso». Allí se distinguía por lo mismo: por ese ímpetu con que sabía dominar la dureza menos elástica de la pintura y por la frescura que sabían alcanzar sus expresiones, en una época —la del aformalismo— en que la espontaneidad era un grado pictórico. Lo que le pasaba entonces a Canogar es que era tan pintor, tan pintor, que su obra no se detenía más que en eso, en ser pintura. Lo era bravamente, como si fuese la consecuencia de una entrega panteísta e impetuosa en la facultad de pintar. Pero, por decirlo de alguna manera, a esa pintura le faltaba un contenido: era demasiado pintura en estado puro y virginal.

Un día, Rafael Canogar nos



Dibujo. Luis Sáez.

Sáez, persona con poca apariencia dramática, aunque la procesión puede ir por dentro. Son dibujos donde —para referirme mínimamente a su argumento— la carne hu-