

te mar, totalmente mediodía, totalmente tiempo sin meta).

Los acontecimientos que tienen lugar en el tiempo profano se ven traducidos por el pensamiento arcaico en categorías del tiempo mítico, con lo que las circunstancias y los personajes históricos se transmutan en arquetipos, en situaciones y seres heroicos que discurren por las galerías de lo épico-mítico, desdibujadas sus coordenadas temporales. He aquí la razón de que la llamada «verdad histórica» que subyace a lo legendario no remita a las cualidades o características de los héroes —cuya existencia puede estar suficientemente testimoniada—, sino al trasfondo social, colectivo o «histórico» de los mismos, sin aportar datos verosímiles sobre la personalidad real de los seres que protagonizan la leyenda (es absolutamente falso, por ejemplo, que Carlomagno tuviera la barba florida —vamos, ni exornada ni hirsuta; simplemente, no gustaba de ella—), ya que el recuerdo de los acontecimientos históricos y de los personajes auténticos es modificado al cabo de dos o tres siglos, a fin de que puedan entrar en el molde de la mentalidad arcaica, que no puede aceptar lo individual y sólo conserva lo ejemplar.

De hecho, a la mentalidad arcaica únicamente le interesa el carácter epifánico de determinados momentos, cuyos límites, perfiles y distancias pierden nitidez en función de que el pensamiento arcaico atiende primordialmente a la congelación del tiempo (a la atenuación de su horrosa virulencia). Con ello, el trazo de los seres y las cosas se torna espesísimo, como si lo que se pretendiera ocultar-rechazar lo fuera, pero con respecto a sí mismo. El siguiente paso, una vez logrado que el tiempo se muerda la cola, viene dado por su estructuración cíclica, único contorno «histórico» que el pensamiento arcaico reconoce, en cuanto su esfuerzo no se dirige si no a impedir la acción corrosiva del tiempo sobre la conciencia, consistente —esta acción— en la aseveración de la irreversibilidad de los acontecimientos. Al establecer el ritual y proyectarse a su través al arquetipo, el acontecimiento se hace irreversible.

No sucede lo mismo, más bien al contrario, en las tradiciones de índole monoteísta, en las que el tiempo fluye e incorpora unos perfiles, por más que tampoco éstos le pertenecen, sino que le son prestados por la divinidad, cuya epifanía ya no se resuelve en un tiempo mítico, sino histórico. En este caso, la regeneración, la recuperación de los rasgos divinos ya no será una cuestión de proyección hacia lo primigenio, sino hacia un tiempo futuro y mesiánico. Las revelaciones de índole monoteísta apartan su mirada del «tiempo mítico del comienzo» para situarla en un devenir histórico que, al cabo, se verá coronado —y destruido irreversiblemente— por una (la) última y plena teofanía. La significación última de este mesianismo es susceptible de esclarecimiento: ante la impotencia del empeño por abolir la historia, se la soporta en la esperanza de que en algún momento futuro, cese definitivamente. ■ EDUARDO CHAMORRO.



CINE

Clara historia de amor, ambigua historia política...

Las reposiciones nuestras de cada día nos traen ahora «The unforgiven» («Los que no perdonan») (1959), de John Huston. En un país donde aún no se ha estrenado una importante parte de la obra de Huston (fundamentalmente sus últimos títulos: «Reflejos en un ojo dorado», «Paseo con el amor y la muerte», «Las cartas del Kremlin...»), la exhibición imprevista y sorprendente de una de sus películas no maestras hace un flaco servicio al conocimiento de uno de los autores fundamentales de la cinematografía americana. Y el servicio es flaco no porque «Los que no perdonan» sea un error en la ca-

rrera de Huston, sino porque, a causa de unos cortes practicados por la productora, algunos aspectos del film —precisamente aquellos en que se precisa su significación política— no superan una cierta ambigüedad. La simpatía que dentro de la película Huston dice profesar por los indios, no aparece claramente explicitada en esta versión de «Los que no perdonan». El conflicto racial planteado no llega a superar del todo las convenciones del género.

Sin embargo, y dentro de los límites de ese género —el «western»— en el que Huston ha aceptado moverse para narrar su historia, hay otras muchas variantes que alejan la película del producto tópico. Y una de ellas es la manera de desarrollar el conflicto amoroso. «Los que no perdonan» es, sobre todo, una película de amor, una película sobre el amor. Hasta el aparente nudo principal del film —decidir si el personaje de Audrey Hepburn debe volver con sus parientes los kiowa o permanecer junto a los que la criaron— es un problema de amor. Y es a través de él como la Hepburn tomará su postura. Y es a través de alguna relación amorosa como los demás personajes se definen y reaccionan. Y la decisión de afrontar y aceptar una relación amorosa llevará a los personajes principales al incesto y a sus consiguientes problemas íntimos y sociales..., aunque la oportuna diferenciación sanguínea transforme en «normal» una situación que no lo era.

Un segundo aspecto, igualmente insólito de la película, se encuentra en la desconsideración de film épico, de aventura monda y lironda, para ofrecer a cambio un aspecto interno de la vida de los colonos. Su espíritu de colectividad, su fanatismo religioso y racial, su elementalidad y su cerrado mundo de represiones. «Los que no perdonan» es, en cierto modo, la otra cara de la vida heroica del Oeste. Una suerte de contestación, por ponerlo al descubierto, al fascismo latente en la ejemplar vida de otros héroes cinematográficos.

Lo que no queda, a pesar de todo, muy claro (insistiendo en lo anterior) es el indio como personaje histórico. En la versión mutilada de la película, el personaje interpretado por John Saxon (que, al parecer, era el encargado de

aclarar, en este sentido, la moral pretendida por Huston) no deja de ser episódico, ambiguo e inútil. Y esto es lamentable, por cuanto deja en relativo lo que quizá podría haber sido excelente.

«Los que no perdonan» es, con todo, una película a considerar. Lo que resulta curioso es que el valor en sí de la obra sólo existe en función de otros muchos títulos y de un género. Es decir, parte de un lenguaje convencional aceptado y de una tradición cinematográfica existente. Sólo en esas coordenadas la película adquiere, a mi juicio, su sentido. Fuera de él, sin las referencias citadas, es probable que no pase de ser un film aceptable, digno, pero común o menos válido. Situación que es común a muchas otras películas, no sólo de Huston. Las limitaciones propias del cine, a las que añaden las de un género y las establecidas

de», de R. L. Stevenson: *El monstruo* (1971). No aporta ni una recreación cinematográfica del original literario ni tampoco nada positivo que la distinga de anteriores versiones filmicas. Las variantes introducidas por el guionista —y coproductor—, Milton Subotski, consisten, junto a otras de tipo anecdótico (1), en un enraizamiento de la temática stevensoniana en teorías de origen freudiano, así como en un desenlace diferente, según el cual Jekyll no se suicida, sino que muere accidentalmente tras haber intentado asesinar a su amigo, el abogado Utterson. Variaciones no ya discutibles, sino que van abiertamente en contra del sentido —y posibilidades, sobre todo— de la obra.

Porque lo que en Stevenson era una reflexión moralista sobre las fuerzas del Bien y del Mal, coexistentes en el hombre, planteada tanto a nivel metafísico



Burt Lancaster y Audrey Hepburn, en «The unforgiven» (1959).

como propias de una narración clásica, cambian el sentido y el valor de una película cuando, aun dentro de ese engranaje, es capaz de matizar o apuntar nuevas o posibles significaciones a la sabida historia, al sabido género o al maltratado cine. ■ DIEGO GALAN.

Una película a favor de la represión

Nueva adaptación de «Doctor Jekyll and Mr. Hy-

como en cuanto resultado de una sociedad tan puritana y reprimida como la victoriana, así se convierte en una visión retrógrada del debate entre el superego y los instintos naturales del hombre, entre la facultad represiva del medio social y la libertad primigenia del ser humano. Al quedar caracterizada ésta con todos los atributos del vicio y la fealdad, y no acercarse críticamente a la realidad co-

(1) El Dr. Jekyll y Mr. Hyde han cambiado aquí, por ejemplo, sus apellidos en Dr. Marlowe y Mr. Blake.

tidiana de Jekyll (salvo una alusión a su debilidad por las postales pornográficas), el film de *Stephan Weeks* se alinea junto a una posición que podemos llamar antimarcusiana, negadora, en definitiva, de aquellas mismas ideas freudianas de las que se aprovecha —gracias a un adelanto cronológico de la narración, situada ahora en 1906— como punto de partida. En un momento en que el pensamiento contemporáneo (y el arte, como integrado en él) se esfuerza por conectar al hombre con su primitivismo, por hallar un ser humano libre en su sensibilidad, capaz de destruir cualquier barrera que se oponga a su facultad racional o volitiva, la existencia de obras como «El monstruo» nos recuerda —pese a su mínima importancia como tal obra de expresión— que aún pervive una postura ideológico-estética para la que valores tipo «orden», «civilización», «cultura» (siempre entre comillas) resultan ensalzables e indiscutibles. La segunda variación mencionada —suicidio/muerte accidental, tris intento de asesinato a un amigo— viene a engrosar el calificativo reaccionario que merece el film.

En este sentido, me parece interesante recordar cómo ha sido un autor pretendidamente «no serio» (Jerry Lewis en «El profesor chiflado») el único que ha abordado de forma progresiva el mito de la doble personalidad, clásico ya en el cine fantástico, y que, literariamente, alcanzó su apogeo entre los románticos alemanes e ingleses. Otros cineastas de la categoría de Jean Renoir («El testamento del doctor Cordeliers») o del rigor profesional de Terence Fisher («Las dos caras del doctor Jekyll») no lograron —pese a sus aciertos en aspectos parciales, mucho más abundantes en la primera de las películas citadas— dar esa vuelta al mito conseguida por el cómico norteamericano, quien al transformar al habitualmente repugnante mister Hyde en el atractivo y triunfador Buddy Love, dejaba cauce abierto a su visión crítica de una sociedad en la que el éxito se halla en relación directa con la apariencia y el poder de dominio sobre los demás.

Como era previsible, dado su enfoque ideológico, la puesta en escena de «El monstruo» se caracteriza por su conservadurismo;

sólo superficialmente se podría confundir con la de cualquiera de las buenas producciones de la Hammer inglesa. *Stephan Weeks* parece haber centrado todo su esfuerzo en la meticulosa reconstitución de los interiores de principio de siglo. Con lo que, más allá de un discutible detallismo ambiental, sólo logra lentificar una acción que debería haber sido apasionante, llegando a aburrir al espectador, pese a la brevedad de la copia española (ochenta minutos).

Aunque, no sé, pensándolo bien, quizá me haya molestado especialmente «El monstruo» porque puede poner a los lectores de TRIUNFO en la pista del bino Diego Galán/Fernando Lara... ■ DOCTOR JEKYL.

ARQUITECTURA

Historia de una crisis

Fernández Alba conoce bien los entresijos del tinglado arquitectónico nacional, porque, dentro del no muy numeroso grupo de arquitectos que desarrollan una actividad profesional por encima del puro nivel de consumo, pertenece al más reducido aún de los que estudian desde hace años los factores que determinan unas situaciones que otros solamente lamentan. Esta acotación previa no pretende situarle entre unas minorías arquitectónicas más o menos egregias por su categoría, sino precisar que su actitud ante el panorama de la arquitectura es numéricamente escaso en extensión, y justifica la aparición de este libro (1). Libro que, por otra parte, supone la incorporación a publicaciones no especializadas de unos temas que hasta ahora permanecían en la penumbra de textos profesionales. Esta operación de

(1) Antonio Fernández Alba, *La crisis de la arquitectura española 1939-1972*, Edicusa, Madrid, 1972.

«externalización» del habitualmente esotérico mundo de la arquitectura (anticipada ya en algún otro ejemplo) no es exactamente una «divulgación» (lo que supone en general una difusión-para-los-menos-enterados), sino más bien la superación de la arquitectura como hecho profesional para integrarse como hecho cultural, a la vez que significa que la comunicación con los profesionales se prolonga en comunicación con los «afectados» a niveles superiores a la información periodística, más atenta a la noticia arquitectónica, que unas veces es la casa que se cae y otras la torre que se levanta.

La crisis de nuestra arquitectura se desarrolla, como historia de esa crisis, a partir de 1939, fecha que no necesita explicaciones; pero por si esta acotación pudiera parecer arbitraria a alguien, Fernández Alba señala: «... los ejemplos más significativos de la arquitectura realizada en los períodos anteriores parece sustentada, aun siendo tan minoritaria, por un sustrato cultural más elocuente. República, monarquía y dictadura formalizaron algunos ejemplos de coherencia arquitectónica de indudable "cualidad" arquitectónica; los productos arquitectónicos de posguerra han marginado esa cualidad, afrontando en algunas ocasiones problemas de cantidad, y la imagen pública de la arquitectura aparece reducida y maltrecha».

Los aspectos clave en que se define el proceso se podrían articular alrededor de unos grupos condensadores de problemas: en primer lugar, la relación promoción (oferta)-consumo (demanda), que constituyen el prediseño; en segundo término, los aspectos referentes a la formalización, a escala de macrodiseño (urbanismo) y arquitectura, con los puntos derivados de ellos: relación, planificación y control estatales-gestión privada, estructura de los profesionales implicados y su formación, técnicas y métodos de ejecución, etcétera. Estos temas y sus relaciones mutuas vienen a aglutinar la arquitectura contemporánea en general, que más bien deberíamos llamar industria arquitectónica, de la misma manera que la vieja cultura parece ser que se ha convertido en industria cultural.

La consideración de los aspectos de promoción-demanda, como precondicionantes del producto arquitectónico, constituyen quizá los puntos más reveladores de la crisis, sin duda porque la escasa literatura arquitectónica española suele poner más énfasis en los métodos o en las ideologías formalizadoras. La enumeración de estos aspectos se traduce en afirmaciones bastantes claras: «La arquitectura en nuestro país no deja de ser un espejismo de una minoría de profesionales que intenta suscitar desde sus plataformas individuales una visión de conjunto que no existe, porque la arquitectura en la sociedad contemporánea aún no tiene razón de existencia. Existen edificios, realidades parciales... pero el hecho arquitectónico no está configurado como demanda real de una sociedad para habitar el hombre». La evolución de estas relaciones promoción-demanda giran alrededor de una estructu-



Antonio Fernández Alba.

ra mental-económica vinculada a la evolución del capital, que cuantitativamente pasa de la pequeña inversión anárquica a la concentración bancaria o de gran empresa, lo que supone el salto de operaciones de «simple prótesis urbana» (casas entre medianerías, etcétera) a las operaciones urbanísticas de gran escala, y el desarrollo de modelos de organización y diseño tecnocráticos, basados en una orientación americana (estadounidense, claro); paralelamente se desarrollan estructuras de manipulación de la demanda, a través de «mediadores» sin imaginación creadora, que condicionan todo el resultado posterior. En relación

con este proceso está la dialéctica Estado-iniciativa privada, que el libro desmenuza también con afirmaciones nada contemporizadas: «... el día que se historicé la gestión de los administrativos, técnicos y ejecutivos municipales, se podrá explicar cómo estos mecanismos han sido los primeros en adular, de forma consciente o inconsciente (admitamos la simplicidad del juicio), las premisas de un urbanismo planificador que intentaba desempeñar su papel ideológico».

En cuanto a los problemas vinculados a los mecanismos de formalización, los dos puntos más importantes son la relación sociedad-arquitecto (formalizador máximo, jerárquicamente, «inevitable» por ley), y las ideologías o metodologías de diseño. En el primer punto destaca la no deseabilidad intrínseca del arquitecto por parte del capital promotor: «El arquitecto era requerido por el capital a título de responsabilidad civil... Esta ausencia de demanda ha favorecido una degradación sistemática de la profesión, degradación que se suele situar perfectamente en la crisis del arquitecto como profesión liberal en la mitad del siglo XX. El origen del título de arquitecto en España se debe a una ley que legalizará el riesgo civil de los siniestros en las construcciones». A pesar de esta situación en relación con una sociedad de mediadores sin interés cultural y usuarios sin formación ni participación, la evolución en estos treinta años de arquitectura ofrecen una serie de intentos por ofrecer algo que no se pide, a través de unas minorías escasas y desconectadas, importadoras de métodos, éticas y estéticas, más accesibles con el desarrollo de los cauces de información, inexistentes en los años cuarenta de la autarquía imperial y herreriano-folklorica, que se bautizó como «bajonazo cultural» (con similitud taurina). Estas minorías han pasado de la bienintencionada pero ingenua confianza en una eficacia transformadora a la escaldada desconfianza de ciertos grupos jóvenes que se debaten en la contradicción de intentar traducir objetivos más ambiciosos en una sociedad que no ha perdido su capacidad de fagocitar todo lo