

años, el crítico tinerfeño Domingo Pérez Minik avanzaba ideas interesantes sobre este tema en el prólogo de su «Antología de la poesía canaria». Creo que vale la pena sintetizar lo allí expuesto, pues puede ser de una gran utilidad para los futuros investigadores del fenómeno humano canario. Parte Pérez Minik de la evidencia de la isla como específica realidad geográfica que confiere a sus habitantes un contenido humano diferenciador. Y señala acertadamente a continuación que las islas no han sido siempre debidamente entendidas. Cuando Hegel compuso su «Filosofía de la Historia» distinguió tres clases de culturas, según se forjaron en la altiplanicie, el valle o la costa, condicionamientos geográficos capaces, en opinión del pensador germano, de dar al hombre un estilo espiritual autónomo. ¿Y las islas? Estima el crítico tinerfeño que Hegel, hombre de tierra adentro, incluía las culturas insulares dentro de las costeras. Pero, evidentemente, el asunto dista de ser tan sencillo. Para Pérez Minik, todo intento de definición de la Naturaleza y razón de las realidades insulares topa con innumerables paradojas. A las islas hay que comprenderlas desde una doble vertiente: la del hombre que va y viene a ellas, y la del hombre que se queda. El isleño es un hombre que quiere, al mismo tiempo, ser un aislado y no serlo.

Esta fenomenología general del carácter insular adquiere perfiles muy singulares cuando nos referimos a las islas Canarias. Su condición de islas oceánicas y no continentales y su peculiar forma de inserción en el destino español —antes de la unidad nacional y en el momento en que Castilla inicia sus galopadas marinas—, han hecho del canario un elemento humano singularmente diferenciado dentro de la rica variedad que pre-

sentan las etnias nacionales. Domingo Pérez Minik lo define así: «Tolerante y arisco, concentrado y expansivo, cargando a cuestras un humor agresivo y al mismo tiempo rezumando la más entrañable melancolía». Esta definición es un excelente punto de partida para un análisis en profundidad del fenómeno humano canario, lleno de paradojas y contradicciones, al tiempo que prometedor de posibilidades vitales de alto bordo. ■ PEDRO FERNAUD.

## Historia de Palestina

El profesor de Islamología e Historia del Oriente Medio de la Universidad Federal de Bahía, buen conocedor de los países árabes, ha publicado en la Editorial Herder esta historia de máxima actualidad, dando una especial atención a la situación contemporánea de división entre Israel y Jordania. El libro resulta muy interesante por los datos que aporta, y que hacen más comprensible la maraña en que se encuentra implicado este asunto. Esta apelación a la historia anterior es de grandísimo valor, y da una perspectiva un poco más optimista a la cerrada situación en que se encuentra este problema hoy.

Recuerda el autor que «desde tiempo inmemorial existía en Jerusalén una costumbre emocionante: Los niños judíos y musulmanes nacidos en el mismo barrio y en la misma semana, eran tratados por sus familias como hermanos de leche; el niño judío era amamantado por la madre musulmana, y el niño musulmán, por la madre judía. Esta costumbre establecía relaciones íntimas y duraderas entre las dos familias y las dos poblaciones».

Ahora nos parece estar a siglos de distancia de esta costumbre que hasta hace no mucho tiempo existía en Pales-

tina. La causa fundamental fue la intervención de Occidente. «Las relaciones entre los dos pueblos hermanos fueron envenenadas en Tierra Santa sólo en este siglo XX, y únicamente por las potencias europeas. En primer lugar, por los ingleses, que dispusieron de un país que no les pertenecía... El resultado es la tragedia a que hoy asistimos».

En la Edad Media, los cruzados, cuando conquistaron Jerusalén, lo mismo mataron a los musulmanes que a los judíos, y las víctimas de la Inquisición española recibieron un trato mucho más tolerante y fraternal de los árabes de religión mahometana, que de los cristianos católicos. Por eso se puede decir que al intervenir Occidente en Palestina, todo se desorientó y estropeó, inoculando por un lado una fobia «antisemita» antes inexistente, y —por el lado contrario— estableciendo, «manu militari», una disposición de tierras que no eran suyas.

El autor intenta ser lo más objetivo posible, aportando el mayor número de datos para que cualquier lector pueda sacar conclusiones personales de los mismos.

Sin embargo, este anhelo, prevé el profesor Rolf Reichert que no será comprendido por los extremistas de uno y otro lado. Pero sea lo que sea de ello, lo más importante es el acervo de datos de grandísimo interés que se resumen en este libro de unas cuatrocientas páginas. ■ E. MIRET MAGDALENA.

## Una sociedad rota

Desde un punto de vista de exigencia literaria, «70, Sutton Place» no es lo que se puede considerar una buena novela. Su autor, Joseph di Mona, es un comediógrafo de Broadway que tiene lo que se llama en el oficio teatral «mucha carpintería». Es decir, una capacidad de mantener al

espectador en atención y en vigilancia por ciertos ardidres o trucos, la utilización de acciones secundarias con un cierto valor cómico para descargar las tensiones principales, la tendencia a caracterizar excesivamente los personajes para convertirlos en tipos o esquemas y el gusto por terminar «en punta» las partes y luego el todo de la obra. Toda esta teatralidad aparece en su novela «70, Sutton Place» con algún que otro defecto interior de alguna gravedad, como el de evitar que nunca pase nada demasiado violento, el «happy end» o el típico escamoteo de un personaje bueno, pero molesto para ciertas conveniencias; el negro Cap Willens, por ejemplo, que de alguna manera tiene que ser castigado por el «Deux ex machina» de la obra, por su exceso de violencia pasada y quizá por evitar un matrimonio interracial con su enamorada blanca.

Dicho todo esto, hay que explicar que esta



novela viene aquí porque es un apasionante reportaje sobre la vida de la sociedad superior en los Estados Unidos, o más concretamente, en Nueva York: Panteas Negras, periodistas, conspiradores fascistas, miembros del Ayuntamiento, aspirantes a Presidentes, projudíos, proárabes —con una tendencia, también muy comercial en los Estados Unidos a culpar a los árabes—, drogadictos, jóvenes rebeldes, padres conservadores, estrellas

de cine, mafiosos, policías, financieros, y fiestas en yates, cámaras de tortura de refinados sexuales, restaurantes de moda, apartamentos de lujo... A veces hay nombres propios reales, a veces se podría poner fácilmente el nombre de un personaje auténtico en lugar de la ficción —aunque éstos pueden estar creados con dos o tres diferentes, como una composición o un «collage», todos ellos envueltos en el clima asfixiante de la gran ciudad, en una política torpe y subterránea, en las corrupciones, en la decadencia de un imperio, en la crisis de una sociedad. Otras novelas lo han hecho con mucha mayor densidad literaria —«American dream», de Norman Mailer, es el ejemplo más inmediato y más visible—, pero pocas con esta capacidad para describir ambientes. El ritmo prefabricado de producto literario, de novela para «best-seller», la hace de una gran legibilidad para todos los públicos, con lo cual la impregnación

política y crítica que le da su autor se hace mucho más eficaz.

El sistema de situar sus personajes principales en un mismo inmueble de viviendas de lujo es el de una cierta novelística europea ya clásica —la de «Estación Victoria», de Cecil Roberts, o «Gran Hotel», de Vicky Baum— y resulta completamente innecesario. Más aún: es perjudicial por cuanto no es fácilmente admisible la coincidencia de los habitantes de una misma

casa en situaciones exteriores a ella. Es también, por una parte, dependiente de la teatralidad del autor —la busca de una «unidad de acción»; por otra, quiere ser el símbolo de una sociedad que trata de vivir junta, pero que está inevitablemente rota. ■ H.

## CINE

### No habrá Mostra en Venecia

Por primera vez desde 1947, Venecia no celebrará este año su Mostra de cine. La tardía aprobación del Estatuto de la Bienal que lo regula ha sido la principal causa de esta ausencia, compartida por las tradicionales reseñas sobre artes plásticas, música y teatro. Solicitada año tras año sin ningún éxito la renovación de un Estatuto, que databa aún de la época fascista, los distintos directivos de la Bienal adoptaron en esta ocasión una postura, por fin, intransigente: mientras el nuevo texto no viera la luz, no prepararían ninguna de las manifestaciones. Cuando el Senado le dio paso libre, el 25 de julio, ya era tarde, al menos para la Mostra de cine, y parece ser que también para todas las demás, obligadas a un cambio de fechas imposible de realizar, dado lo apretado del calendario internacional.

La cuestión del Estatuto saltó con fuerza —dentro del campo cinematográfico— en la edición de 1968, última de las dirigidas por el socialista Luigi Chiarini, y que sufrió una tan amplia como confusa «contestación». Los dos años siguientes, bajo la gestión del demócrata-cristiano Ernesto G. Laura, no aportaron ninguna

# ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

novedad al tema, sin que dejaran de surgir voces reclamando la desaparición de «una reliquia fascista» que constreñía las posibilidades de la Mostra —no competitiva desde entonces— a muy estrechos límites. El gran escándalo que supuso el nombramiento como director del demócrata-cristiano de derechas y crítico del diario neofascista «Il Tempo», Gian Luigi Rondi, obligó a éste a tomar una serie de medidas «aperturistas» (como la inserción en el programa de «The Devils», de Ken Russell, y, por primera vez en Occidente, de un

tado «lleno de aventuras y emboscadas», según el diputado liberal Premoli. El Senado redactó un texto el 22 de noviembre del año pasado, que se caracterizaba por su conservadurismo, disminuido tras las reformas que —con gran lentitud— efectuó la Cámara. Una vez que el proyecto regresó preceptivamente al Senado, éste lo aprobó por mayoría hace ahora un mes, votando a favor los partidos gubernamentales de centro-izquierda (incluido el liberal) y absteniéndose los comunistas y los independientes de izquierda —que se habían

organizar manifestaciones internacionales relativas a la documentación, conocimiento, crítica, búsqueda y experimentación en el campo de las artes». Como subraya Rosario Manfellotto en el «Corriere della Sera», «han caído las tradicionales delimitaciones en beneficio de la ambigua expresión de que todo transcurre "en el campo de las artes"». Lo que ha asustado a los senadores derechistas, quienes por boca del democristiano Limoni, han afirmado que de esta manera «se deja espacio no sólo al elogiado libre ejercicio de la fantasía creadora, sino también a cualquier arbitrio y capricho», asegurando que votaban a favor para no retrasar más tiempo la salida de un Estatuto tantas veces demorado, y no porque el texto les convenciera en absoluto. Por otra parte, señalemos entre el articulado la adopción de un sistema que parece más democrático a la hora de elegir quiénes han de ser los dirigentes de las diversas manifestaciones, con lo que casos como el de Rondi no se cree fácil vuelvan a repetirse. De confirmarse esta impresión, ello significaría un éxito del trabajo de oposición realizado durante dos años.

Así las cosas y para cubrir la primera quincena de septiembre que tenía asignada, la Mostra cinematográfica se limitará este año a una retrospectiva de los films más destacados que han cubierto su programa a lo largo de treinta y tres ediciones, y a desarrollar diversos cursos de historia, estética y crítica, con lo que, insistimos, abdica en 1973 de su condición de festival.

Por el contrario, si se desarrollarán las Giornate del Cinema Italiano (nombre real de la «contra-Mostra» del pasado año), esta vez con carácter abiertamente internacional —sesenta películas de doce países, socialistas en su mayoría—, la misma estructura democrática de

la primera edición y un programa que comprende diez días, desde el inminente 29 de agosto al 7 de septiembre, con proyecciones tanto en Venecia ciudad como en los núcleos obreros de Mestre y Marghera.

Actuando como portavoces de la AACI (Asociación de Autores Cinematográficos Italianos) y de la ANAC (Asociación Nacional de Autores Cinematográficos) —organizadoras de las Giornate, que se sitúan bajo el lema de «la libertad de comunicación y la reorganización de las estructuras cinematográficas»—, los realizadores Mario Monicelli y Giuliano Montaldo han dejado bien clara la postura sindical ante la aprobación del Estatuto, que podría suponer una inteligente cortina de humo, y el futuro del «contrafestival»: «Si nos damos cuenta el año próximo —han dicho— de que la voluntad política de la nueva Mostra de Venecia sigue siendo negativa, no vacilaremos en continuar nuestra obra en un marco democrático y cultural». Difíciles de engañar resultan unos hombres que han comprendido que su trabajo es político precisamente porque es cinematográfico. ■ FERNANDO LARA.

## El reposo del cineasta

En unas semanas, vamos a tener en Madrid la posibilidad de ver los tres últimos films realizados por Truffaut: «Las dos inglesas y el amor», «Una chica tan decente como yo» y «La noche americana», que se estrenará a primeros de septiembre. Es de los pocos cineastas actuales de los que conocemos en España casi la filmografía completa —salvo «Tirez sur le pianiste»—, aunque sus obras nos hayan llegado con cierto desorden y en varias ocasiones notablemente mutiladas. A sus cuarenta y un años y con trece largometrajes en su ha-

ber, François Truffaut anunció en el último Cannes su propósito de retirarse durante los dos próximos años, a fin de reflexionar sobre cuanto ha hecho hasta ahora e intentar en el futuro nuevos caminos. Aunque nunca hay que creer demasiado en este tipo de promesas —él mismo había dicho otro tanto tras «Domicilio conyugal»—, sí hay que estar de acuerdo con el ex «enfant terrible» de la crítica francesa en la conveniencia de este alejamiento, dado el notable descenso de calidad que suponen sus dos películas más recientes. Sobre todo, «La nuit américaine», irritante monumento que Truffaut se ha construido a sí mismo para entusiasmo de cinefilos y beneplácito de los críticos conformistas.

En este sentido, al menos en «Una chica tan decente como yo» («Une belle fille comme moi», 1972), no existe desequilibrio entre pretensiones y resultados. A pesar de que él diga haber intentado nada menos que «acabar con el romanticismo, burlándose del amor romántico a través de la afirmación de la realidad brutal, de la lucha por la vida», pienso que —más allá de declaraciones periodísticas— en el interior del propio Truffaut aparecía este su penúltimo largometraje como una obra menor, un «relax» quizá necesario tras la abierta amargura de «Les deux anglaises et le Continent». Igual que Pasolini, ha buscado la eva-

sión de «Decamerones», «Canterburys» y «Mil y Una Noches», tras el camino ya sin salida de «Porcile» y «Medea», o Bergman necesita rodar de tiempo en tiempo una comedia que le evada temporalmente de sus fantasmas particulares, Truffaut precisaba escaparse de las duras historias de fracasos que componen, título tras título, su filmografía. Aunque, como sucede también en los otros autores citados (en Pasolini empiezo a dudar, dado el bajísimo nivel de su «Canterbury Tales»), se trata en realidad de una falsa escapatoria, pues la visión del mundo del cineasta subyace bajo la capa amable, despreocupada, que ha extendido con todo cuidado, como si de un barniz incapaz de soportar los embates de la lluvia se tratara. Así, la diversión hasta enloquecida que intenta comunicar «Una chica tan decente como yo», se transforma en los diez últimos minutos en su reverso, en la historia de un complot, de una explotación, ante la que el protagonista se siente impotente. La mentira acaba triunfando sobre la ingenuidad, la ficción engendra injusticia, contra la que nada se puede hacer. No es precisamente de un «happy end», al estilo de la más convencional comedia americana, de lo que aquí podemos hablar.

No es casual la mención de este género, porque si algo intenta ser «Une belle fille comme moi» (cortada, como



La «contestación» de 1968 significó el comienzo de una crisis para la «Mostra» de Venecia, que ha culminado este año al no celebrarse el Festival por haberse aprobado demasiado tarde el nuevo Estatuto.

film de la República Popular China), entre las que se encontraban unos leves y nada sustanciales retoques al Estatuto, que continuó vigente en 1972, a pesar de todas las promesas oficiales. El «contrafestival» organizado el pasado año por los sectores profesionales más vivos del cine italiano, en abierta oposición al nombramiento de Rondi y a la estructura general de la Mostra (véase TRIUNFO, números 519 y 520), situaba a su director en una posición muy delicada cara a la actual edición. Es entonces cuando, uniéndose a sus compañeros de otras manifestaciones, exigió la aprobación de un nuevo Estatuto.

Cuyo camino hasta lograr la luz verde ha es-

manifestado en contra de la primitiva redacción del Senado—, mientras los «misinos» neofascistas se oponían vivamente. Uno de ellos, Plebe, llegó a decir que con tal aprobación «se deja en manos de socialistas y comunistas no sólo la Bienal de Venecia, sino la misma libertad del arte italiano». Opinión difícil de entender, cuando es precisamente una mayor libertad lo que se ha buscado. Y teóricamente logrado, ya que el artículo primero del nuevo Estatuto determina que «la Bienal es un instituto de cultura democráticamente organizado, y tiene la misión de, asegurando completa libertad de ideas y formas expresivas, promover actividades permanentes y

«Una chica tan decente como yo» («Une belle fille comme moi», 1972), de François Truffaut.

