

Ahora tenemos que aplicar el estructuralismo y la fenomenología de la palabra a las fórmulas dogmáticas católicas para llegar a darles un sentido válido lingüístico, cosa que apenas ha comenzado, salvo en los trabajos de W. Kasper y del propio Marlé, seguido por el holandés Schoonenberg, S. J.

Sin duda, este libro de Marlé, insuficiente y elemental, si es leído dentro de lo que pretende, será de utilidad para adquirir, al menos, una idea de este importante trabajo (casi el único importante) que están haciendo las teologías protestante y católica actualmente. ■ ENRIQUE MIRET MAGDALENA.

La ideología de la Naturaleza

La «Ecología» y la «Etología», términos que hasta hace poco no salían ni en los crucigramas, están de moda. El fenómeno se refleja no ya únicamente en la industria editorial (decenas de libros publicados en pocos meses), sino incluso en el cine. Baste pensar en «A clockwork orange», de Kubrick, sobre el tema general del condicionamiento operante, y en «Perros de paja», de Peckinpah (estrenada en nuestras pantallas), acerca del instinto de territorialidad.

Entendámonos, la Ecología y la Etología, como disciplinas científicas, siguen confinadas en cátedras y laboratorios. Haeckel y Geoffroy Saint-Hilaire son aún nombres para un crucigrama imposible. Lo que está de moda es la mercancía ideológica, el contenido ideológico de ambas ciencias. Hace unos días, Ibáñez Escofet, en su sección diaria de «Tele/Expres», se preguntaba sobre el tema que reemplazaría a Vietnam en los «campus» de Berkeley tras la firma de los acuerdos de París. Conociendo el número de «ecoorganizaciones» (con su «ecotáctica» y «ecoestrategia»)

que existen en los Estados Unidos, auguro que dicho tema será el de la «Ecología», y no precisamente con la política en el puesto de mando, sino como predicación de una nueva ideología y moral ecológica que contribuye a la ocultación de las causas inmediatas de muchos problemas; entre ellos, el propio de la destrucción del medio ambiente.

En España no vamos a la zaga en dicha cruzada ecológica. El asociacionismo «ecológico» es aún limitado (ADENA), pero la ideología de la Naturaleza empieza a estar omnipresente, incluso en libros para niños. «SOS por el planeta Tierra» (1), presentado por Su Alteza Real don Juan Carlos, es buen ejemplo de ello. El libro se presenta como un «mensaje ecológico a los niños de todo el mundo», a quienes se exhorta a la guerra... ecológica. Las armas para dicha contienda vienen al final del libro bajo forma de tarjetitas («protesta ecológica»), que los niños deben rellenar y enviar a las más altas instancias de la Administración y del Estado, denunciando cual-

(1) Ediciones Nauta. Barcelona, 1972.

quier atentado que hayan advertido contra la Naturaleza.

Dos libros más retienen mi atención en relación con la cuestión del medio ambiente. El primero de ellos, «Una sola Tierra» (2), publicado por el Fondo de Cultura Económica, es el informe no oficial encargado por el Secretariado General de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente, que, como se recordará, se celebró en Estocolmo el verano pasado. Dicho informe, financiado por la Universidad de Columbia, el Banco Mundial y la Fundación Ford, es el resultado del trabajo interdisciplinario de 152 científicos y expertos, procedentes de cincuenta y ocho países, acerca del estado actual del equilibrio ecológico en nuestro planeta. El libro no se reduce a una mera narración de hechos, sino que constituye un verdadero manifiesto ideológico y político para lograr un «despertar emocional» para que el «Hombre, con H mayúscula... cultive la individualidad... desarrollando el estado mental global que generará una lealtad racional hacia el

(2) Bárbara Ward y René Dubos: «Una sola Tierra». 278 páginas. México, 1972.

planeta en conjunto». La Ecología debería jugar un papel central en la política de coexistencia pacífica entre las naciones y pueblos del mundo. Tal es el mensaje del libro. Baste pensar en los resultados de la Conferencia de Estocolmo (una declaración general y un acuerdo sobre la pesca de la ballena) para ver los límites de dicha filosofía en un mundo en el que globalmente es aún mayor el riesgo de morir de hambre o bajo las bombas, la metralla y el «napalm» que perecer bajo los efectos de la contaminación.

Sin embargo, y particularmente para los países de capitalismo avanzado, la polución de las aguas continentales y marinas, la contaminación atmosférica, la destrucción del medio ambiente, son problemas reales, insoslayables. El libro de Philippe Saint-Marc, «La socialización de la Naturaleza» (3), es un testimonio crítico de una sociedad que se interroga sobre estos problemas y sobre las bases de su propio desarrollo. Se trata de un libro fruto de un paro forzoso. Su autor, alto ex funcionario francés, fue nombrado en 1966 presidente

(3) Guadiana de Publicaciones. Madrid, 1972.

de la Comisión Internacional para la Ordenación del Territorio de la Costa Aquitana. Philippe Saint-Marc quería evitar que dicha costa se convirtiera en un muro de propiedades privadas. Fracasó en el intento, y perdió el empleo en 1970. Perdió, además, la fe en el sistema, al que contraponía el proyecto reformador de una «socialización de la Naturaleza» mediante una nueva política de expansión industrial, de ordenación del territorio y de las relaciones internacionales.

Excelente la presentación del libro, debida a Juan Ignacio Sáenz-Diez. ■ JOAN SENENT-JOSA.

CINE

Las buenas intenciones de Glauber Rocha

En 1961 pasaba Glauber Rocha a la dirección cinematográfica. Había abandonado para ello sus estudios de Derecho y había dado por terminada su labor exclusivamente teórica. El cine, para Rocha, ofrecía caminos nuevos que debían renovar totalmente los conceptos utilizados hasta la fecha. Bajo el grito «Nuestra originalidad es nuestra hambre», Rocha propugnaba un cine abiertamente revolucionario que inventara unos lazos de unión estrechos y recíprocos con la revolución auténtica de su pueblo.

En su libro «Revisión crítica del cine brasileño» (Editorial Fundamentos, 1971), el autor de «Dios y el diablo en la tierra del Sol» exponía ya sus planteamientos estéticos, que surgían lógicos de un pre-

vio compromiso político. La fulgurante (y ahora interrumpida) carrera de Rocha demostraba que su postura conectaba ampliamente no sólo con los cineastas de su país, sino con las preocupaciones de sus colegas de todo el mundo. Aun cuando el cine de Rocha (y su éxito) merezca un análisis más pausado —en el que se precise más detalladamente la fascinación ejercida por el folclore rochiano y por la general ignorancia de su país y de los temas en su cine tratados, que hizo, por ejemplo, que muchos cinefilos españoles rechazaran «Cabezas cortadas» porque intentaba conectar, en cierto modo, con la cultura española, y aceptar el resto del cine de Rocha en aras de un supuesto «brasileñismo», es indudable la influencia directa o indirecta que su estética acarrearía a muchas otras cinematografías.

Se estrena ahora en Madrid «Barravento», su primera película (1961), en la que ya Rocha bocetaba lo que más tarde sería su madurado sentido del cine. Pero ese boceto se dibuja más en lo que serían las deficiencias del cine rochiano que en sus posibilidades. De un lado, Rocha desconoce el oficio del cine, que en esta película, concretamente, se refleja con más claridad debido al mínimo presupuesto económico con el que la película se realiza. Decir que Rocha (en «Barravento») no «sabe» hacer cine, puede sonar a oídos de muchos como herejía. Y, sin embargo, nada más evidente. Esta opinión se refiere a lo que se considera con elemento fundamental e insustituible en una película: la planificación que determine una claridad narrativa justa en la película. En el caso de «Barravento», la realización tiene todas las típicas deficiencias de una primera película, la tosquedad y el esquematismo que Rocha acrecenta con una historia ingenua, bienintencionada, pero insuficiente.



LAS CAMPANAS DE HEMINGWAY

Probablemente, la novela más popular en todo el mundo acerca de la guerra civil española es «Por quién doblan las campanas», de Hemingway. Se puede dudar de la justicia de esta po-

pularidad si la observación se refiere estrictamente al hecho de esta guerra, pero no si se considera solamente como novela. La intensidad de la narración, la vitalidad de los personajes y su suspensión entre la guerra y los sentimientos humanos la dotan de gran valor. Tiene también fragmentos de reportaje de excelente fidelidad. Lo que parece claro es que la trascendencia buscada en el libro, que es la de la totalidad de la guerra española y la de la condición humana y el destino del hombre, como se dice en su nota editorial, no están alcanzadas. Escasamente conocida en España hasta ahora, la edición popular que acaba de aparecer (1) era muy necesaria. ■ A.

(1) Ernest Hemingway: «Por quién doblan las campanas». Biblioteca Universal Planeta. Barcelona, 1972. Traducción de Lola de Aguado.

«Barravento» quiere contar el germen inconsciente de una revolución y la imposibilidad de que éste se desarrolle cuando los elementos de una colectividad andan alienados creyendo en la influencia de ciertos dioses en sus actos cotidianos. La situación de los pescadores de la película es rápidamente solucionable si se unen y recuperan su red. Pero ellos (salvo el «intelectual» venido de la ciudad) creen que uno de los pescadores ha sido el elegido de los dioses para salvarlos. Y nada hacen por mejorar su situación. Y, sin embargo, todos ellos han llegado a la conclusión de que sólo una actitud violenta, revolucionaria, solucionaría sus vidas.

Marginando cualquier consideración culta, a la hora de ver «Barravento» es irreprimible una sonrisa. La ingenuidad de la narración —y su ya mencionada torpeza, que acarrea una confusión notable que invalida el producto como película didáctica y popular—, hacen pensar en un muy joven y reciente descubridor de la lucha de clases que drásticamente expone su punto de vista en un medio (el cine) que desconoce. En su siguiente película, Rocha se superaría a sí mismo de manera notable, sustituyendo ese no saber hacer por una fuerza vital y una complejidad analítica mucho más importante. ■ D. G.

Virgen, católica y deportista

No mucho más que una simple ilustración del viejo esquema del vicio y la virtud es «Vidas opuestas», de Pietro Germi. Reducido aquí al contraste entre lo sofisticado y lo natural, lo superficial y lo trascendente, la mera enunciación de estos términos y un mínimo conocimiento de la obra última de Germi son ya capaces de sugerir por sí mismos los límites

en que se resuelven aquellos conflictos planteados por el film. Visión moralista y acomodaticia a ultranza la de esta relación entre un realizador de televisión y una estudiante virgen, católica y deportista. Defensa de los buenos sentimientos, de la ruralidad, de la tradición, frente al «desenfreno» de las grandes ciudades y el «materialismo» de sus habitantes. Nada nuevo, insisto, para quien conociese «Serafino»; curiosa evolución, sin embargo, en un hombre que previamente había atacado la mediocridad y mezquindad de la vida provinciana o pueblerina a través de «Divorcio a la italiana», «Seducida y abandonada» o «Señoras y señores», obras fáciles y oportunistas también, pero que revelaban al menos un distinto punto de vista cara a los comportamientos de una determinada sociedad.

Me imagino que debe de ser una maravilla creer de verdad que «las castañas son buenas» —título original de la película—, que las cosas sencillas y cotidianas a las que no damos importancia sirven por sí solas para justificar una vida, que si nos entregásemos a lo más elemental, a lo puramente vegetativo, todos nuestros conflictos habrían terminado. Germi tiene la suerte de confiar a ciegas en la existencia y triunfo de los buenos sentimientos, del «amor al prójimo» como regla de oro para el funcionamiento de la sociedad. Yo no sé si a esto se le puede llamar optimismo o ceguera. Ni sé tampoco si envidiar o lamentarme ante la presencia de una postura vital tan cómoda y relajada. Consecuencia de todo un pensamiento y toda una moral que han intentado tradicionalmente conformar al hombre según las necesidades e intereses que defendían, ocultando con celo la realidad en que estaba inmerso ese hombre, la visión del mundo que ahora ejemplifica Germi

se nos revela hasta tal punto insuficiente, que ha de ir envuelta en las convenciones genéricas de la «comedia sentimental» para que el público llegue a aceptarla. Creo que cada cual tiene derecho a defender sus ideas, a expresarse de acuerdo con su manera de pensar. Pero lo mínimo que hay que pedirle a un autor es inteligencia, un rigor con sus propios supuestos ideológicos que le evite caer en groseras simplificaciones y esquematismos. Al fin y al cabo, «Vidas opuestas» no está tan lejos —en cuanto a línea argumental— de «Ma nuit chez Maud». Lo que les diferencia esencialmente es que, a la seriedad intelectual de Rohmer, Germi sólo puede oponer un misal de Primera Comunión forrado en «rousseauismo» de tercera mano, convertido más bien en tópica «alabanza de aldeas».

Existe, además, otro problema: Cuando Germi realiza «Le castagne sono buone» —1970— tiene cincuenta y seis años, y difícilmente puede conectarse a esa edad con las vivencias de gente con treinta y pico años menos a sus espaldas, reflejar con una mínima exactitud la trayectoria de un planeta tan alejado del suyo. Es, entonces, el del director italiano un «cine de papá», donde el «personaje positivo» (Carla, la estudiante) representa a la hija que todo padre de familia de sesenta años desearía o habría deseado tener, frente a la posibilidad que supone la desgracia de Teresa (su hermana) o la desocupación de Luigi (el realizador de televisión), exorcizada dicha posibilidad por el triunfo del «personaje positivo». El hecho de que las dos hermanas sean huérfanas de padre se revela entonces como significativo, porque es Germi quien ha asumido ese papel paternal... A cierta edad, por otra parte, casi todo autor firma su «pacto de Fausto»: tratar de una juventud que ya se le

ha escapado para siempre. ■ FERNANDO LARA.

Una cárcel para hablar de libertad

Tom Gries no es uno de esos autores que desde el principio de su carrera consiguen una definición perfecta de su poética. En su caso, ésta viene delimitada por los productores, las estrellas y los guiones que le entreguen. Cuando alguno de éstos conecta ampliamente con los intereses de Gries, los resultados serán tan brillantes como los de su primera película, «Will Penny» (que nadie sabe por qué aquí se llamó «El más valiente entre mil»), o que casi estuvieron a punto de serlo en «Locos». Pero si las exigencias de la producción le distancian, esos resultados serán tan confusos como los de las versiones españolas de «Los cien rifles» o «Los indomables». Desconocida aún en España su última película, «Journey Through Rosebuds», se estrena ahora su penúltima producción, «La casa de cristal», que ya fue presentada en el último Festival de San Sebastián y que está basada en una narración de Truman Capote.

Y en «La casa de cristal», Gries puede volver a plantear su situación predilecta: la de un hombre solo, marginado por cualquier razón, envuelto en una situación ante la que no consigue reaccionar a tiempo. Como en «Will Penny», donde Charlton Heston se apartaba cansado a un lugar solitario y ahí le llegaba el problema, que él pretendía anular olvidándolo, en «La casa de cristal» se plantea una doble situación, dependiente una de otra, y aclaradora de las cualidades de esa soledad. Los héroes-víctimas de esta película tratan de enfrentarse aisladamente a la situación opresiva e injusta en la que se ven envueltos. Ninguno de ellos consegu-



«La casa de cristal» («The glass house»), de Tom Gries (1972).

rá vencerla, porque el problema no es el de un enemigo concreto, sino el de un sistema concreto que permite la existencia de ese enemigo. Y mientras por un lado «La casa de cristal» nos cuenta las reacciones y circunstancias de esas víctimas, por otro nos recuerda que el problema es otro más complejo, porque proviene del sistema, que, en palabras del director de la cárcel, «es el único que tenemos y siempre es mejor que otro cualquiera». El conjunto de las soledades de los personajes de la película no suma una fuerza común, sino un grupo de individualidades debilitadas que llegarán al error y a la inutilidad por una falta a tiempo de conjunción y de precisión.

En un medio donde la violencia reina, sólo la violencia la domina. Y Gries, ampliando su planteamiento, realiza una radiografía social que supera los límites estrechos de una cárcel concreta para referirse a los de otra cárcel sin límites, igualmente justa y violenta. De ahí su inmediato simbolismo de los personajes. El intelectual, pacífico y dialéctico, que no se

atreve a llevar a la práctica lo que indudablemente le dicta su teoría. El grupo de los negros, teóricos del amor y la no violencia, resignados a su situación y confiados en que sus problemas no conectan con los de los blancos. La Policía, el poder, corrompido por la comodidad y sus intereses políticos, que trata de olvidar los problemas que deberían preocuparles en aras del supuesto bien común, el mantenimiento del «único sistema que tenemos».

«La casa de cristal» (posiblemente la más espléndida película de Tom Gries) es, por otra parte, una inteligente lección de narrativa cinematográfica, sin descubrir nada nuevo y sin renovar básicamente ninguno de los ortodoxos planteamientos de Hollywood. Ya desde el principio de su película Gries logra crear un clima de tensión, que irá desarrollando, bajo un sabio guión, hasta hacerlo insufrible en los últimos momentos de la película. Hasta el punto de que el público español, infantilizado por tanta carga de novela rosa, grita y aplaude fre-