

sale en conjunto una aureola que tornasola su «figura» de hieratismo. Personalmente, y siguiendo la mención hegeliana, hubiéramos preferido encontrar al excelente artista como «alma del mundo», es decir, como expositor de un concurso de fenómenos, fuerzas y energías más concretas, entre las que no hubiera sido nada ocioso precisar las relaciones sociales, políticas, de producción, etcétera.

En resumidas cuentas, echamos de menos en el sobresaliente trabajo de Amón algunos indicadores históricos más preciosos y hasta, apurando la cosa, los efímeros datos de una biografía. Personalmente, y por creerla más objetiva, hubiéramos preferido una interpretación más acordada con las «ciencias humanas», con la «Sociología», pues pensamos con Pierre Francastel (2) que hasta la función visual «es necesario estudiarla en relación con la actividad total del hombre en una época dada», y porque siempre, a través de la obra de arte, nos topamos con las categorías fundamentales del espíritu humano en un momento dado.

Y no es que Santiago Amón olvide «la cantidad de pasado y presente que lleva encima» el indiscutible maestro moderno, pero transcurrida la extensa y elocuente exposición, las interrogaciones de Henri Lefevre, relacionadas con nuestras «estructurales» doctrinas contemporáneas, se nos presentan con énfasis que acentúan, acaso en exceso, una dirección crítica.

Hubiéramos querido detenernos en el punto de exaltación de la apertura y rectoría de lo moderno que podría cifrarse en aquel «usted se le parecerá, y usted, y usted...» (referido al retrato de Gertrude Stein, 1906, al que debería algún día asemejarse el retratado), porque en Picasso hubiera vencido la Naturaleza a la Historia. En tal sentido, «lo

moderno», lo porvenir, relacionados con el progreso, encontrarían probablemente en el ensayo una valoración exageradamente unívoca y positiva. La elevación a faz, superficie, geometría, desierto, identidad, unidimensión, que va desde Bizancio a Picasso, pasando por el Greco, Matisse, Lautrec y acaso Giotto di Bondone, por declarar menguada cita, ofrece para nosotros el contraltuz severo de una servidumbre que es destrucción de elementos primarios y reducción casi inapeable de riquezas fundamentales. Hasta el punto de proponérsenos como gravísimo problema cuya irresolución llevaría a la catástrofe ecológica. Así, la facilidad, ligereza, extroversión, el toque de simplicidad casi algebraica y esa excesiva economía (aparente) de «realidad» nos obligan a no descuidar una perspectiva de riesgo, antes que a extasiarnos confiados ante aquella serie de principios formales que nadie ha podido olvidar y que según cita de A. Chastel hicieron declarar, deslumbrado, a Apollinaire: «La pureza, la unidad y la verdad mantienen bajo sus pies, vencida, a la Naturaleza».

El trabajo de Amón merece destacarse, y más en la no pródiga bibliografía española (Camón Aznar, Gaya Nuño, Cirlot...). Anotamos las excelentes virtudes de esclarecimiento del excelente circunloquio, pero reiteramos —en un trabajo bautizado con un sencillo nombre personal e ilustrado con una mirada humana— la falta de lo que Ugarretti llamó, refiriéndose a su obra, «la vida de un hombre».

Un sesgo excesivamente negativo ha corrido a lo largo de las líneas precedentes al habernos detenido ante las ausencias. Nuestra «parcialidad» ha de entenderse como «dialéctica» sin antagonismo. Es necesario que destaquemos sobresalientemente el alto voltaje de intuiciones interpretativas, el don preclaro y la excelente elocuencia poética, creadora, que lleva un floral aliento hasta el final.

Esto cunde más cuando se nos presenta como un contraste de calidad sobre tantas y tan irrelevantes jerigonzas acumuladas acá y allá. En nuestro escaso conocimiento queda salvada la memoria de Garaudy. ■ JUSTO ALEJO.



El fracaso del intelectual burgués

«Habla, mudita» vendría a ser el reverso de «El pequeño salvaje» y obras similares, en las que se mostrara a la Cultura como factor capaz de integrar en la Sociedad a un individuo marginado. La acción de un intelectual —poseedor de dicha Cultura— serviría positivamente para el desarrollo humano de un determinado ser que, hasta ese momento, permanecía alejado de la Civilización. El enfoque, pues, de estas obras mencionadas mostraba su optimismo respecto al valor efectivo de unos elementos culturales cara a una transformación, a un enriquecimiento de la realidad. Era una postura directamente nacida de la «Ilustración», de un siglo XVIII que alzó la bandera de la inteligencia, de la comprensión racional del mundo frente a unas circunstancias sociales que deseaban distintas. Cuando nuestros hombres del 98 hablaban de que el problema de España era un problema cultural, se hacían herederos legítimos de los «ilustrados», con las simples variantes que más de un siglo determinaban. Quizá una de las máximas aportaciones de la guerra civil al conocimiento de nosotros mismos haya sido precisar que ese «problema de España» era, ante todo, poli-

tico y que la cultura dependería siempre de la concreta formulación política de una sociedad, decidida a su vez por procesos económicos.

Contra esa valoración optimista de la Cultura o, quizá mejor, de la Educación, contra las teorías «ilustradas», «novecentistas», contra la mitificación del intelectual en cuanto potencia de cambio social, Manuel Gutiérrez lanza su primer largometraje, «Habla, mudita» (1973). Que se nos muestra como la historia de un fracaso, como el reflejo de una impotencia que el intento de Don Ramiro (López Vázquez) para hacer hablar a la chica muda va a mostrar en todos sus pasos. No creo que sea elevar la película a una dimensión excesivamente global si digo que, de alguna forma, nos hallamos ante un planteamiento desesperado de las relaciones entre la Cultura y el Pueblo, entre el intelectual y la realidad. Gutiérrez se aproxima mucho a la postura mantenida por Peter Handke en «Gaspar», aun variando su centro de atención. Si el dramaturgo alemán se fijaba en la figura del individuo transformado, el cineasta español atiende a la del transformador o, cuando menos, al hombre que tiene voluntad de ello. Y me parece importante considerar cómo dos au-

tores jóvenes de distinta latitud llegan a conclusiones similares, basadas en la desesperanza, en la creencia de que esa relación y posterior transformación es imposible o, caso que se produzca como en «Gaspar», no dejará de ser aparente y de conducir al individuo a su destrucción. La crisis del racionalismo perceptible aquí y allá del arte contenido aparece formulada cada vez con mayor dureza; desde ahora, «Habla, mudita» viene a ser un nuevo exponente de ello.

El iceberg de este fracaso muestra en su parte externa el problema esencial de la comunicación lingüística. En él se fija la película de Manuel Gutiérrez, creo que por primera vez entre nosotros. No es una incomunicación semimetafísica al nivel del Antonioni de los años sesenta lo que aquí contemplamos, sino otra mucho más directa e inmediata, cuyas raíces de todo tipo se nos dan por sueltas o, en todo caso, apuntadas brevemente. Don Ramiro es un ensayista que trata temas de lenguaje, y su lucha por hacer hablar a la muda no es sino reflejo de la obsesión típica del intelectual: convertir en activas sus propuestas teóricas, efectuar sobre la realidad aquello que no eran más que palabras impresas; en suma, verificar realmente lo

que sólo significaban ejercicio de probeta. Quizá esa «puesta en práctica» ya lleva implícito el fracaso, porque la realidad es infinitamente más compleja, variable y difícil de esquematizar de lo que el intelectual creía. Sobre todo si se halla alejado de unos niveles populares sobre los que él, utópica y contradictoriamente, creía incidir. El desastre con que finaliza para Don Ramiro su experiencia con la muda llega como consecuencia lógica de la lucha de dos lenguajes que se desconocen entre sí, se relacionan con desconfianza y acaban en una hostilidad irreconciliable. «Las palabras son herramientas que no sirven para el trabajo que tienen encomendado», argumenta Don Ramiro a su amigo «Castelar» víctima, por otra parte, de una logorrea galopante. A pesar de ello, intenta la aventura de enseñar el empleo de esas «herramientas inútiles» a quien no las conoce. El resultado es desolador, la comunicación lingüística ha sido imposible, y únicamente queda la imitación de las enseñanzas de Don Ramiro por parte de la muda, igual que los campesinos mallorquines imitaban las ejecuciones de Chopin al piano en «Un invierno en Mallorca»...

Pero Manuel Gutiérrez no efectúa un planteamiento

«Habla, mudita», de Manuel Gutiérrez (1973).



(2) P. Francastel. «*Picture et Société*», París, 1965.

miento abstracto o generalizador de la cuestión, sino que la centra en un contexto físico y mental muy concreto. De ahí el cuidado por la geografía en que se desarrolla la anécdota, el semicostumbrismo con que son tratados diversos personajes populares, la presentación «en familia» (típica burguesía media española, niños incluidos) de Don Ramiro e incluso la caracterización psicológica de éste.

Como el 90 por 100 de los Pygmaliones que han existido y existirán, el ensayista se oculta a sí mismo su atracción erótica por la muda bajo un entramado intelectual justificador. Igual que el escritor de «Le genou de Claire» buscaba motivaciones morales en su comportamiento amoroso. Don Ramiro lo hace a nivel intelectual, disfrazando tras móviles educativos buena parte de las razones

de su conducta. Influida por un erotismo que, de nuevo, habría que trasponer en «Habla, mudita» hacia el que posee la realidad cara a un hombre que lucha teóricamente por su comprensión. Su fracaso vendrá, entonces, motivado también por este desconocimiento de sí mismo, por no aceptar los límites que su condición de intelectual burgués determina. En último término, toda la historia podría muy bien no ser más que una pesadilla de Don Ramiro cara al propio material sobre el que trabaja. El primer plano que tenemos del personaje y la manera en que aparece el pueblo son signos poéticos para pensar en ello.

Como queriendo quitar cualquier asomo de trascendencia a lo que narra, Gutiérrez ha conducido su película por caminos de continuo contraste, de introducir elementos grotescos —a veces de manera injustificada, como en la secuencia del burdel— cuando la acción tomaba rumbos «excesivamente serios». Es un muy difícil juego de tragicomedia que Manuel Gutiérrez ya había utilizado en su cortometraje «El último día de la Humanidad» y que configura a «Habla, mudita» como un film de la irrisión en torno a unos temas que ya quedan mencionados. Señalemos, por último, su excelente empleo de los miembros habituales del «equipo Querejeta» y la manera en que aparecen dirigidos los actores, dentro de una interpretación en la que, junto a un muy notable López Vázquez creo justo destacar a los dos debutantes (Kitti Manver y Francisco Algora) y a dos de los «genéricos» de nuestro cine (María de la Riva y Manuel Gutiérrez). Por todo ello, «Habla, mudita» merece una suerte mejor que la que parece va a tener; también por ser quizá una irónica reflexión desde dentro sobre la incomunicación de un cine español de calidad con los niveles populares a los que querría interesar. ■

FERNANDO LARA.

Los deshabitantes de la casa habitada

Condicionar la figura de Juan Buñuel a la de su padre es sin duda una de las miserias críticas que inmediatamente hay que eliminar. Porque no hay, ni tiene por qué haber, relación directa entre los dos ci-

subtítulos equivocados en la traducción. Estas últimas cuestiones, si bien generales a muchos otros títulos, afectan en este caso de una manera particular. Sobre todo, creo en la omisión del carácter virginal de la protagonista, ya que si bien en la historia fantástica de esta película no existen finalmente explicaciones

pedantes en la película. Es un juego misterioso que no conduce en principio a parte alguna. Pero que asienta la posibilidad de lo imposible en un mundo donde todo parece ya determinado y comprendido. En ese mundo donde existen cotidianamente elementos desconocidos: los juegos secretos de los niños, su visión de los hechos y su necesidad de expresar sus instintos por encima de cualquier condicionante. Es un planteamiento ilimitado el de Juan Buñuel, porque en su vertiente de aceptar como real lo que una lógica cartesiana elimina, el mundo se transforma en un ser desconocido por muy organizado y previsto que nos parezca.

Hay en la película una constante sexual que aflora de vez en cuando como síntoma. Y justamente en esa línea, la posibilidad de lo imposible se hace más tajante, más imprevista, más grotesca. Los secretos y las ilusiones calladas, los amores peligrosos, la normalidad entendida como perversión, las obsesiones, las frustraciones, están de alguna manera presentes en «Au rendez-vous de la mort joyeuse». Y a través de este subtexto sexual aparece lo incomprendible. Subtexto que Buñuel ha expresado a través del humor, de un humor que, como el resto de su película, no se excede, sino que sólo se insinúa timidamente en todas las situaciones.

Esta timidez es quizá uno de los elementos más sugestivos en una película donde casi todo lo es. Desde las sorpresas continuas que se nos presentan hasta la figura de esa actriz desconocida llamada Yasmine Dahm, pasando por el último juego que Juan Buñuel nos propone: el de desmontar la película desde dentro ofreciendo el esquema del rodaje, del cine dentro del cine, como último paso para una descomposición de esos valores establecidos que nada pueden hacer ante el misterio si no se desprenden previamente de sus condicionamientos. ■ DIEGO GALAN.

DE SAMITIER A CRUYFF: HISTORIA DEL URBANISMO BARCELONES

Tras un comentado y ya agotado número 21, la revista CAU publica en su siguiente monografía la segunda parte del ciclo de conferencias que se dieron en el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña, bajo el título de «EL FETURBA A BARCELONA»; en el número 19 se publicaron las primeras ponencias del ciclo. Con ilustraciones futbolísticas, que marcan la pauta subcultural de toda una época, se recorre el largo y difícil caminar de nuestra ciudad, desde el año 1936 hasta el umbral de la configuración actual de la «Gran Barcelona». E. Gasch, F. Roca, M. Ribas, P. Bora, J. Borja, M. Tarrago, Ll. Brau, C. Teixidor y M. Solá Morales, todos ellos profesionales de reconocida solvencia, recuperan bajo la óptica aguda de una historia reciente las señas de identidad de un entorno físico que es considerado como resultante de condiciones sociales más generales.

PREMIO ANUAL DE ARQUITECTURA DEL AÑO 1973

El Jurado encargado de fallar el Premio Anual de Arquitectura, convocado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, para distinguir el mejor edificio terminado dentro de su demarcación colegial durante el año 1973, ha concedido el premio «ex aequo» a los Edificios Residencia de Ancianos, obra realizada por el arquitecto don José de la Mata Gorostizaga, ubicada en la ciudad de Cuenca, y a la obra del Edificio de Centro de Promoción Social, situado en las calles Costa Rica, Nicaragua y Víctor de la Serna, de Madrid, trabajo realizado por el arquitecto don Fernando Moreno Barberá. Han merecido «accesit» el Centro de Prevención y Rehabilitación de la Mutua Montañesa, obra realizada por los arquitectos don Angel Hernández Morales y don Emilio María de la Torre y Castro, situado en la ciudad de Santander, y el Edificio de Casa Consistorial del Ayuntamiento de Puertollano, de Ciudad Real, obra realizada por los arquitectos don Alfonso Casares y don Reinaldo Ruiz Yébenes. A este premio, que es la tercera vez que se convoca, se han presentado nueve edificios. El Jurado ha estado integrado por don Manuel Suárez Caso, don José Angel Ezcurrea, don Francisco Javier Sáenz de Oiza, don Ramón Vázquez Molezín, don Felipe García Escudero, don Antonio Vallejo Alvarez, don Rafael Fernández-Huidobro, don Manuel Sainz de Vicuña, don Valentín Junco Calderón, don Manuel Herrero Palacios y don Fernando Macías e Hidalgo-Saavedra.



«Cita con la muerte alegre» («Au rendez-vous de la mort joyeuse»), 1972, de Juan Buñuel.

neastas. Que Juan Buñuel se haya formado cinematográficamente de una u otra manera es algo que sólo debe desprenderse de la película que nos muestra. Nunca de un apriorismo culto que equivoque su propia poética. Sobre todo en España, donde el cine Buñuel, padre, ha acabado teniendo más carga mítica que real. Ignoro, por lo tanto, qué puede significar en boca de algunos críticos los términos «exigencia», «obligaciones» o «mimetismos» antes de conocer «Au rendez-vous de la mort joyeuse».

Respalda con el premio de la crítica francesa, Georges Sadoul, y con el primero del Festival de Sitges, «Au rendez-vous de la mort joyeuse», se presenta ahora en España con una brevísima mutilación y con algunos

claras y definitivas, si es cierto que todas las circunstancias que rodean los misteriosos sucesos de la casa protagonista son fundamentales para su aceptación.

Una adolescente virgen enamorada de una casa y, según se nos dice, una casa enamorada de la virgen. Pero también una chica atraída por su padre y rebelde a su situación de niña cuando existen en ella motivaciones y secretos que la conforman como un ser autónomo. Una rebeldía de toda la casa a aceptar el intruismo de modos y maneras ajenos a su constitución palaciega y decimonónica. Y un eje surrealista que Juan Buñuel ha sabido imprimir a su historia de forma que lo irracional, lo oscuro, lo desconocido, se haga no sólo posible, sino irremediable.

No hay pretensiones