

ranza», había relatado sus experiencias personales —enormemente interesantes por su doble condición de periodista y militante— de dos días claves: el primero y el último de la guerra. Puede considerarse que «El año de la victoria» —G. del Toro, editor. Madrid, 1974— es una continuación del anterior, en cuanto relata su larga y trágica aventura a partir del momento en que salió del puerto de Alicante —donde, en unión de algunos millares de personas, había esperado en vano la llegada de navíos que les sacaran de España— hacia un campo de concentración.

Eduardo de Guzmán, con el estilo directo y claro propio de un periodista, y con una admirable limpieza de odio o de rencor, depurada su memoria personal de tantos sufrimientos por una neutralidad profesional, de reportero al mismo tiempo que de objeto del reportaje, no hurta ni esconde nada de lo que sucedió a aquellos que perdieron la guerra. Ni nombres, ni fechas, ni hechos. Y todo escrito con la frescura de quien relata algo que acaba de suceder; sin velos de literatura, sin excesos de decantación. Este modelo de reportajes es probablemente el libro más crudo de los que se han publicado hasta ahora en España, desde la óptica de los vencidos.

El largo silencio de Eduardo de Guzmán durante todos estos años se ha roto. Se están rompiendo muchos silencios en esta época, y es algo que debemos apuntar al activo de quien, como relator de la guerra civil y sus alejados históricos, no ha ocultado nunca sus puntos de vista, muy contrarios a los que exponen Eduardo de Guzmán y unos cuantos memorialistas de nuestros días: Ricardo de la Cierva, que desde la Dirección General de Cultura Popular está dirigiendo este desbloqueo de fondos testimoniales y documentales, como una iniciación a algo que puede ser enormemente importante si

prosigue, si no se desvirtúa: el conocimiento de unos hechos que pueden tener un valor preventivo y político; es decir, no solamente como referencia al pasado que describen, sino con respecto al futuro.

Esperemos que Eduardo de Guzmán no sea interrumpido en esta labor de memorialista y de documentalista, como ha hecho en «1930» (Tebas, ver TRIUNFO, núm. 602); tienen mucho que contar, mucho que decir. Y sabe cómo hacerlo. ■ H.

Teatro del argelino Kateb Yacine

Es lógico que, en el prólogo, Miguel Bilbao subraye cuanto hay en las obras de Yacine de exaltación de la independencia, de manifestación de la lucha de Argelia contra sus colonizadores. Los textos publicados —Colección Teatral de Cuadernos para el Diálogo— dan pie para ello y se inscriben, sin la menor duda, en el cuadro general de esa lucha. Pero, esto dicho, sospecho que «El círculo de las represalias» descansa en una serie de valores culturales y en una mitología que apenas si logramos rozar en la lectura.

En el prólogo se transcribe un amplio juicio de Edouard Glissant, prologuista a su vez de la edición francesa, en el que se dice, a propósito del teatro de Yacine, que «se trata, en el mejor sentido de la expresión, de un realismo poético». Simultáneamente, a lo largo de toda la introducción se señala la acertadamente que Yacine hace cuanto puede para zafarse de los modelos culturales de la colonización e intentar un teatro popular argelino.

Sentadas estas dos premisas, y siendo nosotros gentes formadas dentro de la tradición burguesa europea —es decir, la «colonizadora» de Argel—, nada más lógico que nuestra dificultad para entender ese realismo poético, cuyas no explícitas bases

vivenciales y míticas se nos escapan.

Esto ocurre, me parece, muy a menudo, cuando un europeo ha de enfrentarse con el teatro del Tercer Mundo. Puede establecerse, sin dificultad, una solidaridad o un rechazo ideológicos con tal o cual obra, un sentimiento de simpatía o antipatía en función de la posición del autor en las luchas de su comunidad. Tenemos, en fin, en la mano, una serie de argumentos inequívocos para interesarnos o desinteresarnos políticamente ante las distintas obras del Tercer Mundo. Ahora bien, salvada esta explicable categoría, ¿qué nos transmite o puede transmitirnos, si su poética se asienta en valores culturales y esquemas vivenciales que nos son ajenos? Aparece aquí una lógica impotencia que nuestra condición política intenta las más de las veces ocultar. Decir que uno está por los oprimidos, por los derechos de expresión de las culturas sojuzgadas y, a la vez, reconocer que se nos escapa buena parte de sus obras parece una contradicción que, por supuesto, no existe en absoluto.

En TRIUNFO he hablado alguna vez del desencanto producido en el último Festival de Nancy por espectáculos latinoamericanos seleccionados con la mejor intención política. En algún caso y en alguna medida, quizá eran, simplemente, malos, pero lo que fundamentalmente ocurría es que sus valores estéticos se derivaban de una realidad histórica y social distinta. Y sabido es —ésta es la historia del arte, su diversa manifestación según la época y circunstancia— que los valores estéticos, por abstractos y permanentes que a muchos parezcan, están siempre ligados a las contingencias de la sociedad.

Creo yo que éste puede ser un buen e inhabitual comentario de unas obras de Yacine. Declarar que pertenecen a otra tradición estética, a la que sólo superficialmente podemos acceder, máxime si, tra-

tándose de teatro, me he de conformar con la lectura. Y que en estas condiciones, aparte de asomarnos a los textos con el interés que provoca la cultura de un pueblo como el argelino, lo sensato es renunciar a cualquier juicio, y subrayar lo muy cuestionable de ese magisterialismo crítico que tantas veces, nos seguimos reservando ante el arte de mundos no sólo histórica y socialmente ajenos, sino agudamente rebeldes contra ese magisterialismo. ¿Cuándo comprenderemos que nuestros «gustos» no son otra cosa que el resultado de un proceso histórico y de clase? ¿Cuándo aceptaremos que no podemos ser jueces del arte de los pueblos que cuestionan ese proceso? El hecho —y este sería el nudo del problema— de que nosotros también lo cuestionemos, no resuelve el problema, porque el «realismo poético» no se alimenta sólo de argumentos, y nuestro transcurso está repleto de esos datos que, aun rechazados, constituyen el fondo inesquivable de nuestras referencias, de nuestro modo, por ejemplo, de concebir dramáticamente el tiempo y el espacio. Es seguro que el gracioso «desorden» dramático de «El polvo de la inteligencia», su magia de farsa infantil y de cuento de «Las Mil y Una Noches», tendrá en el espectador popular argelino unas resonancias, una intención y, quizá, una frescura de las que sólo nos llega una mínima e intelectualizada parte... ■ JOSE MONLEON.

Lenguaje infantil y afasia

En 1941, en plena guerra europea, se publicó en Upsala, en alemán, un libro titulado «Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze» («Lenguaje infantil, afasia y leyes fonéticas generales»). Su autor era un ruso nacido en Moscú en 1896 y llamado Roman Jakobson.

Cofundador y presi-

dente del Círculo Lingüístico de Moscú entre 1915 y 1920, Jakobson había desempeñado un importante papel en la gestación de la escuela de formalistas rusos. En 1920, se había establecido en la capital checa, donde, tras abandonar poco a poco las posiciones formalistas para acercarse al estructuralismo, había participado activamente en la fundación, en 1926, junto con otros dos rusos —Nikolaj Trounetzky y Serge Karcevskij— del famoso Círculo Lingüístico de Praga. En esta ciudad había publicado Jakobson, entre otros, dos trabajos de enorme importancia para el desarrollo de los estudios fonológicos: «Observaciones sobre la evolución fonológica del ruso» (1930) y «Observaciones sobre la clasificación fonológica de las consonantes». En esta última obra, que lleva la fecha de 1939, se encuentra ya esbozada la teoría de las oposiciones binarias, que tanta influencia iba a tener no sólo en el campo de la lingüística, sino, a través sobre todo de Lévi-Strauss, en los estudios estructuralistas en general.

A raíz de la invasión de Checoslovaquia por los nazis en 1939, Jakobson se había visto obligado a huir a los países escandinavos, y allí, concretamente en Suecia, es donde escribe su mencionada «Kindersprache...», cuya traducción, junto a la de otros trabajos posteriores del mismo autor que vienen a ratificar, con algunas restricciones y matizaciones, las tesis principales sostenidas en aquella obra, acaba de ver la luz en España (1).

En «Lenguaje infantil, afasia...», Jakobson postula como tesis fundamental la existencia de un estrecho paralelismo entre el ritmo de la adquisición del lenguaje por el niño y el de su disolución en los individuos afectados de algún tipo de afasia. El aprendizaje del sistema y su disolución siguen

(1) Editorial Ayuso. Traducción: Esther Benítez.

un orden estrictamente inverso —más tarde, Jakobson matizará esta idea—, y es posible establecer las leyes generales —o, como dice Jakobson más modestamente, que «tenden a ser generales»— subyacentes a ambos procesos.

Basándose, por un lado, en su propia teoría, desarrollada a partir de los «Grundzüge» de Troubetzkoy, según la cual todos los rasgos pertinentes que pueden darse en la totalidad de las lenguas que se hablan en el mundo caben dentro de doce categorías, así como en el estudio del lenguaje infantil, del habla de individuos afásicos y del sistema fonético de lenguas diversas, Jakobson ha demostrado que ciertas oposiciones fonológicas extremas —entre vocales y consonantes oclusivas o entre vocales con apertura máxima y cierre máximo— son las más generales, se dan en todas las lenguas y son las primeras que adquiere el niño. Por el contrario, otras distinciones, tales como las que existen entre sonoras y sordas o entre dentales y velares, son más sutiles, no aparecen más que en ciertas lenguas y son, en cualquier caso, de adquisición más tardía. Estas últimas, menos estables que aquellas, son las primeras que pierde el individuo afásico.

En trabajos posteriores publicados en Gran Bretaña o en Estados Unidos, donde vive y enseña (Massachusetts Institute of Technology, Universidad de Harvard) desde 1942, Roman Jakobson lleva más lejos su intento de analizar los mecanismos generales del lenguaje e intenta aplicar al sistema gramatical sus investigaciones sobre el orden de adquisición y pérdida del lenguaje. Jakobson afirma que el lenguaje patológico se debe a un trastorno de la facultad de selección en el individuo (trastorno de la semejanza) o de la capacidad de combinación (trastorno de la contigüedad). A este respecto, elabora el lingüista

Eurovosa de costa a costa.

Hemos elegido los puntos estratégicos de nuestras costas: La Manga del Mar Menor (Declarada Zona de Interés Turístico Nacional), Almería y Punta Umbría. Con ello, sencillamente, colaboramos al futuro turístico de estas zonas del litoral español.

En razón del alcance de todo esto, se ha urbanizado racionalmente, pensando primero en la infraestructura. Luego con una avanzada arquitectura. Con un sentido actual de la habitabilidad, del confort y de la variedad de servicios -pistas deportivas, deportes náuticos, supermercados- que exige un turismo de buen nivel.

Los complejos turísticos que Eurovosa comercializa en La Manga del Mar Menor,

Almería y Punta Umbría, son una magnífica muestra de nuestra forma de operar.

Cuando usted invierte su dinero en la compra de un apartamento amueblado, que podrá arrendarnos para su explotación en el momento de firmar el contrato de compraventa, nosotros le ofrecemos:

- Escritura pública en el acto de la compra. O, si el apartamento está en construcción, al aval de la ley 57/68. Acogiéndose a ella, usted puede exigir la devolución íntegra de su dinero si su apartamento no está terminado en el plazo previsto.
- Un alquiler mensual mediante

contrato de arrendamiento, pagadero trimestralmente.

- La entrega de certificados de depósito bancaria por el importe del alquiler de los cinco años de contrato. Prorrogables, por igual período, de acuerdo con el contrato suscrito con Eurovosa.

Estos certificados son negociables por simple endoso.

Le aclaramos todo esto porque creemos que es la forma más honesta de comunicarnos con usted.

Si está usted interesado escribanos o llámenos por teléfono.



Punta Umbría

Almería

La Manga del Mar Menor

GRUPO ADONCO 884

Deseo recibir amplia información sin compromiso por mi parte.

Nombre _____
 Profesión _____
 Dirección _____
 Ciudad _____ Teléfono _____

ER **EUROVOSA**
RENTA, S.A.

SERRANO, 23 - TEL. 401 77 00 - MADRID-1

Inversión Inmobiliaria.

Propiedad de los terrenos, construcción y venta, Vosa, S. A.
 Comercializa Eurovosa Renta, S. A.

Capital desembolsado: 5.000.000 de Ptas.
 Registro mercantil Madrid hoja 20596
 folio 171 tomo 2947.

AUTORIZADA SU PUBLICACION POR LA DIRECCION GENERAL DE POLITICA FINANCIERA CON EL N.º 54 FECHA 6-3-74

Delegación en Alicante: C/ Joaquín García Marato, 23 - Tel. 21 41 71
 Delegación en Barcelona:
 Avda. Generalísimo Franco, 474 - Edificio Windsor - Tels. 218 81 88 y 218 81 26
 Delegación en Bilbao: Gran Vía, 61 - Tels. 42 19 92 - 93

Representación en La Coruña: González del Villar, 11-3.º - Tel. 25 02 85
 Delegación en La Manga del Mar Menor
 Gran Vía de La Manga del Mar Menor, s/n - Tels. 55 34 12 - 16
 Delegación en Valencia: C/ Colón, 70 - Tels. 21 47 38 y 21 47 57

ruso una brillante y sugestiva teoría sobre dos tipos de comportamiento lingüístico, que él llama «metafórico» y «metonímico»: el primero está relacionado con la capacidad seleccionadora (orden paradigmático, en la terminología pos-saussuriana); el segundo, con la combinatoria (orden sintagmático).

«Lenguaje infantil, afasia...» es, en suma, un libro que no deben dejar de leer quienes, de un modo u otro, se interesan por el fenómeno del lenguaje como instrumento de comunicación humana. ■

JOAQUIN RABAGO.

CINE

El naufragio de los símbolos

Nunca he entendido demasiado bien el apoyo entusiasta que los films de John Boorman reciben por parte de amplios sectores de crítica especializada, sobre todo franceses. Michel Ciment, en «Positifs», le llega a calificar de «uno de los cineastas más importantes de nuestro tiempo», y continuamente se le dedican bloques monográficos dentro de los que figuran amplias entrevistas, en las que, para mí, Boorman se revela mejor y más profundo interlocutor que director. Quizá, dada la estructura parábólica que aplica a sus películas, el problema estriba en un desconocimiento por nuestra parte de lo más íntimo de la sociedad americana, que parece aflorar aquí y allá de manera indirecta, sólo sugerida. Igual que muchas zonas de la obra de un Saura, por citar un ejemplo próximo, quedarán forzosa-mente en la sombra para un crítico no español, es lógico que otro tanto nos suceda con realizadores foráneos.

En su «Lenguaje y cine» (1), Christian Metz ya habla de esa especie de humanista del Renacimiento —que ha de dominar todos los campos, desde la economía hasta el folklore— venido a menos y superficial en que se suele convertir el crítico cinematográfico a la hora de enjuiciar un film. Si Metz la emplea como punto de partida para hallar un terreno específico en que efectuar el análisis crítico, esta afirmación nos sirve ahora para citar las limitaciones de un trabajo que no puede ser enciclopédico, que ha de saberse restringido a unas determinadas posibilidades. Posibilidades que conducirán, en ocasiones, al desconocimiento y la incompre-

sión, al reseñar, «Leo, el último», escribí sobre el escaso aprecio que me merecía la obra de este cineasta de origen inglés (Londres, 1933), teñida por un humanitarismo de buenas intenciones, tanto en este film citado como en «Infierno en el Pacífico», y por un sentido ambiguo de la violencia en «A quemarropa», caracterizados asimismo todos ellos por unas desbordadas pretensiones semimetáforicas, en «Deliverance» existen suficientes elementos de base interesantes como para indagar más a fondo.

En primer término, la película se configura de acuerdo a esa dimensión parábólica habitual en su autor. Dentro de ella, utiliza una estruc-

destrucción final entre sí. Sin embargo, pronto dicha perspectiva desaparece para dar cauce a otro enfrentamiento, producido a dos niveles: con una Naturaleza fascinante y sugestiva, pero, al mismo tiempo, hostil, y con algunos habitantes naturales de aquellas zonas, que les atacan físicamente. Entonces, el choque no se efectuará entre los protagonistas, sino desde cada uno de ellos con el ambiente que les rodea. Lo que da ocasión a Boorman para un «muestreo» sobre distintas actitudes ante la violencia, tan inesperada como terrible. De pasar a sufrirla, los cuatro personajes centrales la asumen como suya, la activan, poniendo en marcha unos recursos violentos que superan aquellos mismos que habían padecido. En este cambio, es el carácter de Ed (Jon Voight) el que experimenta una mayor transformación, lo que no implica, ni mucho menos, que dicha transformación sea de signo positivo, como muestran las últimas imágenes.

Este proceso de cambio, la perfección con que la película está rodada, su entroncamiento con toda una serie de preocupaciones ecológicas y la demostración de las dificultades de un acercamiento idealístico a la Naturaleza, de la utopía del regreso a los orígenes, me parecen las mejores bazas con que Boorman ha jugado. Pero, ¿es a esto a todo lo que aspira «Deliverance»? Siento la sospecha de que no, de que cuando su autor habla de querer «simbolizar los problemas espirituales de la América actual», o es que su expresión resulta insuficiente, o es que —a miles de kilómetros de distancia—, los símbolos se disuelven en el océano. ■ FERNANDO LARA.

¿Cuáles son las otras nueve?

Desde hace unos años, la Federación Nacional de Cine-Clubs viene distribuyendo las obras



«Cuerno de cabra», de Metodi Andonov.

más significativas de las cinematografías checa, polaca, yugoslava, y húngara. Gracias a su gestión, no sólo vivimos en su día el llamado «boom» del cine del Este, sino que pudimos adquirir un conocimiento bastante amplio de todos y cada uno de sus autores. No obstante, la Federación no es una distribuidora de muchas posibilidades, y entre las inevitables ausencias que padece su programación estuvo siempre, en esta línea del cine socialista, la de Bulgaria.

Ahora se estrena comercialmente en España una película de este país. Su título es «Cuerno de cabra», y su autor, Metodi Andonov. Pero una película aislada es insuficiente, tanto para representar la cinematografía de un país como para conocer a su realizador. Para que esta sola película pudiera obtener un carácter representativo, hubiera sido necesario que su lanzamiento se dirigiera a informar debidamente al espectador; y, sin embargo, en lugar de esto, se ha optado por la sencilla fórmula de anunciarla como «una de las diez mejores películas de la historia del cine», lo que, «a priori» (pero, más aún después de ver la película), resulta excesivo. Esta es una publicidad engañosa que perjudica a la película e imagino que también a sus promotores comerciales. Fomentar la frustración del espectador es una forma de marginarle.

Y si considero falseadora esta publicidad es, sobre todo, porque «Cuerno de cabra» no pasa de ser una película bien intencionada, con ciertos hallazgos (el de la anécdota que na-

rra, primordialmente), pero ingenua en su desarrollo e insuficiente como análisis, tanto de unas reacciones humanas como de su posible significación política. El mayor interés de la película de Andonov reside en su nacionalidad, dado el desconocimiento que padecemos en nuestro país del tan reciente cine búlgaro. Considero ese punto de vista más enriquecedor, sin que «Cuerno de cabra» pueda bastarnos, naturalmente, para hacer consideraciones generales.

La inutilidad de la venganza y la imposibilidad de transmitir a otros una renuncia a la vida, forman la moraleja fundamental de esta película. Porque, de moraleja, en definitiva, se trata. Andonov ha optado por una narrativa en la que la anécdota es la protagonista. Sus personajes se esquematizan rápidamente, para conducir la historia a su punto final: aquel en el que la hija del hombre atormentado por el asesinato de su esposa no puede renunciar al hombre de quien se ha enamorado, a pesar de que su padre la educó exclusivamente con el fin de la venganza, disimulando su condición de mujer y limitándola a un estado de vida salvaje. A esta conclusión (la necesidad de respetar la libertad de los otros) se dirigen las peripecias inventadas por Andonov, no excesivamente imaginativas por otra parte.

El cine búlgaro, independizado ya de las producciones con la URSS, va iniciando su propia personalidad. El interés por la reconstrucción del pasado histórico, o por la contemplación apasionada del presente forman sus



«Deliverance», de John Boorman (1972).

sión, al error y la insuficiencia. ¿Es éste el caso de John Boorman?

Me lo planteaba sinceramente tras diversas visiones de «Deliverance» (1972), que ahora llega a nosotros —con el extraño subtítulo de «Defensa», cuando la traducción del original sería «Liberación»—, pocos días después de que se retirase de la cartelera de estreno parisina la muy ambiciosa «Zardoz», siguiente y última hasta el momento película de Boorman. Porque lo que continúa en cierta incógnita para mí es el verdadero sentido último de «Deliverance», las significaciones concretas de la obra. Si ya en otra oca-

tura que cabría calificar de «lagunares» —muy corriente en el cine norteamericano desde «Easy rider»—, en cuanto que la trayectoria en una dirección rectilínea que narra el film (aquí, el descenso por un río poco explorado) es interrumpida de tiempo en tiempo por unas acciones en que los mecanismos de comportamiento de los diversos personajes van a ser puestos a la luz. Personajes que, al comienzo, se diría enfocados en un sentido similar al de «La caza», de Saura; es decir, arrancando de una comunidad aparential de intereses para ir desvelando sucesivamente sus puntos de enfrentamiento que, a través de una enorme tensión latente, subterránea, les conducirán inevitablemente a una

(1) Editado en España recientemente por Planeta, con una introducción y traducción modificadas de Jorge Urrutia.