

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 forzosamente 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 aparental 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.