el considerar este hecho, fruto de una gran actividad, como una presencia de fecundidad que sin lugar a dudas ya ha logrado mucho.

Es justo que estos esfuerzos logren, dentro de un corto plazo, situar a Barcelona al nivel de otras ciudades europeas en cuanto a calidad y sobre todo en cantidad de ediciones de grabados en sus diversas formas. Así se dará una verdadera razón de posición ante la necesidad objetiva y la digna admiración que corresponde a una labor que se está llevando a cabo con una contundencia que hacía tiempo no se había dado.

A través de todo ello es fácil imaginar con esperanza el surgir de una innegable serie de valores jóvenes que siempre han dado a las artes plásticas un nombre merecido en la búsqueda de nuevos horizontes para continuar la eterna lucha de la vanguardia y del diálogo entre el artista y el público. El cual, como parte importante en este diálogo e interesado en el devenir artístico, ya empieza a interesarse, y sin duda aún lo hará más, en esta nueva forma expresiva que se le ha cruzado. Al margen de galerías y editores, es muy interesante la labor que encauza y educa el conocimiento del grabado por medio de una serie de carteles enormes puestos a la disposición del público con el objetivo de informarle de los detalles técnicos e históricos del grabado. Con la misma función, también se editan unos pequeños textos que acompañan las ediciones.

Se anuncian también ciclos de conferencias y coloquios sobre la materia para apoyar la acción emprendida por esta mayoría de jóvenes, esperanzas en este interesante campo.

Toda esta labor de difusión e información cultural no sólo beneficiará directamente el objetivo propuesto, sino que también hará posible la comprensión más extensa del arte en general y en particular del arte plástico.

Así se nos está presentando y auguramos con éxito una fuerte etapa que abrirá los caminos para una expresión y una técnica tan bella y de tantas posibilidades.—JUAN MAS ZAMMIT.

NOTAS PARA UN ESTUDIO SOBRE LA EVOLUCION DE LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Durante la XII Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos, celebrada en Valladolid del 16 al 23 de abril, se han proyectado una serie de películas, de muy distintas nacionalidades y

tendencias, que forman un cuadro bastante aproximado de lo que hoy en día es el panorama cinematográfico mundial.

☆

Con la aparición del sonoro y el imperioso sometimiento a una técnica que dejaba muy poca libertad para la creación, nació una nueva estética cinematográfica que, desarrollada en los años sucesivos, ha llegado hasta nosotros bajo el nombre de clasicismo. Hasta el comienzo de la década actual, en que una serie de realizadores jóvenes rompe este concepto, y durante casi treinta años, el cine vive sometido a esta estética, nacida de la subordinación de la imagen a la palabra, que limita y reduce su desarrollo. La libertad creadora que suponía el cine mudo, principalmente por el menor costo de las producciones, la imposibilidad de dar un desarrollo dramático y la mayor imaginación requerida en sus realizadores, se pierde al convertirse la palabra en el elemento básico, arrastrando detrás una serie de convenciones, en su mayoría de origen teatral, que al llegar al cine, por la fragilidad que se atribuye a sus imágenes, aumentan en rigidez. Sólo a partir de 1959, con la aparición de *L'avventura,* de Michelangelo Antonioni, y *A bout de souffle,* de Jean-Luc Godard, en lo que tienen de ruptura con la narrativa clásica, comienza una evolución que ha librado al cine de una serie de ataduras dramáticas que coartaban su expresividad.

Akahige (Barbarroja), del japonés Akira Kurosawa, puede ser empleada como claro ejemplo de este clasicismo cinematográfico. La existencia de un planteamiento, un nudo y un desenlace en su desarrollo, aunque se vea interrumpido por la presencia de algunas anécdotas laterales, que muy bien pudieran no existir o ser sustituidas por otras, sin que por ello cambiase el significado, con lo que esto supone en cuanto a la manera de construir la historia —una narración dramática en la que cada suceso significa un avance en el desarrollo de la acción— es lo que da medida de su clasicismo.

Aparte de cualquier otro valor, *Barbarroja* es una película superada. Esta construcción, esta estética, este clasicismo, implican un cierto tipo de historias. Esta estructura dramática impone una tal rigidez que únicamente permite contar un género muy limitado de historias en las que, con muy pocas diferencias, no siempre ocurre lo mismo, pero sí de igual manera. Su desarrollo como el de un problema matemático, lleva implícito tal cantidad de mecánica que, a partir del primer tercio de película, el llamado planteamiento, son previsibles

los otros dos. Por ello su valor, escapando del público en general y entrando en el terreno de los especialistas, se reduce al de la imaginación empleada por el director en la elaboración de cada una de esas piezas que, inevitablemente, tiene que utilizar. Que la historia sea más o menos melodramática o comprometida, como es aquí, es un problema marginal de muy limitado interés estando ante una película realizada en 1965, que no tiene razón de ser.

Con *La busca,* de Angelino Fons, se plantea un problema similar, aunque, por las particulares características sociales y políticas que han rodeado su concepción y nacimiento, sea muy distinto el enfoque a emplear. Como en *Barbarroja* se utiliza una narrativa superada que limita extraordinariamente el alcance que hubiera podido tener la historia contada de otra forma. Fons se ha planteado la adaptación cinematográfica de la primera de las obras de Baroja, que constituyen la trilogía *La lucha por la vida,* como una excusa para mostrar la miseria del subproletariado madrileño de principios de siglo. Si en este sentido logra momentos muy buenos, de una auténtica fuerza, al tener que supeditarse a la trayectoria dramática de Manuel, personaje principal, dándola dentro de una rigurosa construcción, se encuentra muy limitado. Pero Fons, como todos los realizadores de su generación, se ha visto impulsado, por el aislamiento cinematográfico de España y por la completa falta de tradición en el desarrollo de una estética cinematográfica, a emplear este tipo de narrativa. En un nivel superior al de la película, en el ámbito de lo que se ha venido a llamar «nuevo cine español», se plantea el problema de la necesidad de seguir utilizando una narrativa superada, cuando existe otra más útil, más actual y más cómoda, o, por el contrario, saltar sobre el vacío que supone el aislamiento y la falta de una tradición estética, e intentar un cine auténticamente nuevo.

Hablemos de algo diferente (O necém jiném), de Vera Chytilova, una de las primeras películas del joven cine checo, tiene un planteamiento coherente para la destrucción de esta narrativa clásica, aunque no completamente logrado, de gran interés. Emplea dos anécdotas, la vida de dos mujeres, opuestas, un ama de casa y una atleta profesional, para, contraponiéndolas, construir la película. Huyendo de todo lo que de fácil y superado pueda tener el sistema, Chytilova intenta, contraponiendo estas dos anécdotas, que las continuas interrupciones narrativas a que da origen el sistema no constituyan detenimientos en las respectivas historias, sino momentos de un enriquecimiento nacido de la comparación. Pero lo ambicioso del planteamiento, debido a un desequilibrio existente entre las dos historias mientras la del ama de casa se fija en sus problemas internos, la de la

atleta se reduce a un documental sobre sus entrenamientos, no se ve reflejado en los resultados.

Muy influenciado por la técnica narrativa desarrollada por Godard en sus películas, aunque con fuertes y profundas raíces en su problemática nacional, comienza a finales de 1965 un movimiento cinematográfico joven en Alemania, del que *La veda del zorro* (Schonceit für fuchse), de Peter Schamoni, y *Abschied von gestern* (La muchacha sin historia), de Alexander Kluge, son dos de sus obras más representativas. Con esa libertad nacida de la destrucción del esquema tradicional al desaparecer la estructura dramática y dar paso a un nueva estructura, más que nada una no-estructura, que se caracteriza por un tono documental nacido de la observación directa de la realidad, se plantea la investigación sobre su situación actual.

La veda del zorro está constituida por escenas largas en las que libremente se desenvuelven los actores, no en el sentido tradicional de dar vida a unos personajes, o intentar una identificación con ellos, sino siendo ellos mismos los personajes y convirtiéndose, por lo tanto, las escenas en documentales sobre los personajes-actores. La historia, que libre se desarrolla en todas direcciones, no excesivamente en la que la señala el desarrollo dramático, no podría haber existido según los antiguos moldes porque, de haberse realizado, habría perdido el especial significado que le dan sus múltiples conexiones con hechos, aparentemente, triviales.

En *La muchacha sin historia,* esta destrucción es aún mayor, llegando a no existir las escenas en su categoría de tales. Cuenta la historia de Anita G. que, huida de Alemania Oriental, e hija de judíos, es condenada por robo. Con esta mínima anécdota, y por sucesiva acumulación de datos relacionados con ella, se llega a un completo conocimiento y al del entorno social que hace posible y condiciona su vida. Esto crea una riqueza que logra que la obra no sólo exista en sí, como ocurría en las películas clásicas, sino que, desaparecido el encajonamiento a que obligaba la estructura dramática, que condicionaba las relaciones de los personajes y hacía que, como máximo, la realidad apareciese como telón de fondo, tenga una larga cadena de implicaciones con la realidad que eleven su valor.

Resulta muy significativo el hecho de que mientras en los países desarrollados, mediante sucesivas transformaciones de unos supuestos estéticos, se ha llegado a la creación de unas nuevas técnicas expresivas, en los países del tercer mundo, especialmente en Brasil, se haya llegado, por caminos completamente distintos, a una técnica similar. Porque, en el fondo, aunque las diferencias temáticas, sociales y culturales sean muy grandes, el método narrativo empleado es el mismo. Sólo que aquí, en lugar de ser el resultado de amplias meditaciones

y experiencias, es fruto de la falta de esas meditaciones y experiencias. En estos países del tercer mundo el cine comienza en estos años; si ha existido una historia cinematográfica se ha limitado a la copia de los modelos impuestos por los países colonialistas, no habiendo pasado, por tanto, esa inútil etapa anterior a la que antes me he referido. Nacen al cine y nacen vírgenes, teniendo una riquísima realidad que analizar: basta, casi, salir a la calle y dejar funcionar una cámara para obtener documentos de extraordinario valor. Tanto *Ukamahu,* película boliviana de Julio Sanjines, hablaba en el idioma de los indios habitantes del lago Titicaca, como *La hora e vez de Augusto Matraga;* del brasileño Roberto Santos, tienen esa enorme fuerza narrativa; están incluso mal hechas, pero tienen el valor de responder, gracias a las formas encontradas para reflejar el subdesarrollo y la violencia, a la realidad de unos países, hoy sin hacer, abiertos al futuro.

La hora e vez de Augusto Matraga es muy superior a *Ukamahu,* porque mientras ésta es el primer largometraje boliviano, aquélla tiene detrás el movimiento brasileño de cine nuevo. Lo que en una son balbuceos, titubeos, pasos en falso debidos a una falta de narrativa, en la otra, aunque aparentemente pueda parecer que provienen de una misma anarquía narrativa, son producto de unos años, pocos pero útiles, de búsqueda, de haber creado una estética del subdesarrollo hecha a la medida de la realidad de su país y en la que se mueven con gran facilidad.

La estructura de *El hombre del cráneo rapado* (De man die zijn haar kortliet knippen), de Aendre Delvaux, no nace de una ruptura con la narrativa tradicional, sino de un replanteamiento de ésta en una nueva fórmula, en la que la fantasía ocupa la mayor parte. Si hasta este momento el realismo era la base de cualquier narrativa, Delvaux ha conseguido hacer una reestructuración de la técnica clásica en la que ésta es sustituida por la fantasía. Frente a la mecánica narrativa corriente que supone detrás del planteamiento un nudo que, automáticamente, precipita en un desenlace, Delvaux, después de un planteamiento realista, llega a un nudo fantástico que desencadena en un desenlace realista-fantástico. Este método le permite profundizar en la sicología de un profesor que, enamorado de una de sus alumnas, llega a la locura al tratar de alcanzar una hipotética máxima perfección en el desarrollo de ese amor platónico.

El hombre del cráneo rapado, primera película hablada en lengua flamenca, supone abrir un nuevo camino, distinto a los que hasta ahora he señalado, pero no en contradicción ni imposible de unir, hacia lo que pudiera denominarse un realismo fantástico.

Ingmar Bergman, a lo largo de sus muchas películas, con su particular acento, ha ido tratando una serie de aspectos de un mismo tema

—las relaciones del hombre con el mundo—, dentro de un aire filosófico, que le han llevado de un religioso panteísmo a un, prescindiendo de aspectos marginales, enfrentamiento del hombre con el hombre. Esta evolución temática va, lógicamente, acompañada de una evolución narrativa. Desde sus primeras obras hasta *Persona,* hay un largo camino, el mismo que existe entre el clasicismo a, por sucesivas eliminaciones de elementos accesorios, la completa austeridad narrativa que actualmente utiliza. Tras una breve exposición en la que emplea todos sus esfuerzos en que sea lo más concisa y densa posible, pasa directamente al nudo que le interesa analizar: el enfrentamiento y la destrucción de dos mujeres, y que narra con la más completa precisión en prolongados primeros planos de sus rostros. Luego, por sí sola, la historia se acaba.

☆

Sirvan estas apresuradas notas con motivo de la Semana de Valladolid de 1967 para plantear un tema mucho más complejo de lo que aquí se indica —como queda ligeramente señalado, toda evolución narrativa lleva consigo una evolución temática— que en otra ocasión trataré con la necesaria amplitud.—AUGUSTO M. TORRES.

A PROPOSITO DE «FUNERAL HOME», DE WALTER BENEKE

En el teatro hispanoamericano, mientras abundan comedias de ideas políticas y sociales (el llamado «teatro de protesta») muy pocas son las que se proponen la tarea más ardua de ilustrar la vida en general. Fuera de algunos raros ejemplos, tales como *Barranca abajo,* de Florencio Sánchez —de significado universal a pesar de desarrollarse en la pampa—, y *Proteo,* de Monterde, cuyo interés reside más bien en la extraña técnica usada, sólo recuerdo dos comedias importantes que caben en esta categoría: *Invitación a la muerte,* de X. Villaurrutia, y *Funeral Home,* del joven salvadoreño Walter Beneke (1).

No excluyo cierto influjo de aquélla sobre ésta, ya que las dos comedias tienen como escenario una empresa de pompas fúnebres, y difícilmente se lee la una sin pensar en la otra. Pero mientras en la

(1) Estrenado en 1956 y publicado recientemente en la valiosa antología de C. SOLÓRZANO: *Teatro hispanoamericano del siglo XX,* México (Fondo de Cultura Económica) 1964.