

damente espacialista, es el espacio lo que la preocupa y la sugiere, y a él se aplica construyendo extraños proyectos de edificaciones, en donde lo popular y lo maravilloso se encuentran sin combatirse. De esta época son también las experiencias plásticas de carácter escenográfico, intuiciones de un arte de la diversificación, de los materiales más contradictorios y extraños, en donde la obra de arte está tan próxima al juguete infantil que no llegamos a saber si es la realización de un niño artísticamente dotado o de una artista que sueña con volver a ser una niña. Sus cerámicas, realizadas casi todas en la Escuela de Madrid, en los primeros años de la guerra civil, son incidencias, reiteraciones, símbolos y signos tomados de una iconografía profundamente española de toros y de toreros, de espigas y peces, de líneas y arabescos, de flores y elementales constataciones de arquitectura.

También de esta época son espléndidas imágenes de rostros de mujer erigidos en alegorías de la existencia, de lo germinal, de lo que renace, de aquello que retorna y se reencuentra; un cuadro de 1936, que la Galería Ruiz-Castillo ha convocado, «Sorpresa del trigo», es el más claro símbolo de esta manera de hacer, entre el asombro y la conciencia, con un sobrecogimiento de lo misterioso y una expresión de esa extraña seguridad en el futuro que animaba a las gentes de esta época.

En Buenos Aires, en 1942, Maruja Mallo realiza una exposición en la que vuelve a insistir sobre estas alegorías, grandes rostros, inquietos de infinito, nacidos ya de la conciencia de que el olvido va a hacer presa de ellos, de que la obra de arte va a realizar dilatados viajes a través del espacio y va a tener que luchar contra el tiempo, que impone otros estilos, otras modas y otras concepciones radicalmente distintas. Muchos de los cuadros de esta época, como «Arquitectura humana», de 1937, figuran también en esta exposición de conmemorativa raíz evocadora, que se ha celebrado ahora en Madrid. Junto a los grandes rostros, las figuras erguidas, firmes, que parecen extraídas del contexto de un poema, cumplen también una esencial misión artística, la de abrirse a la sed de infinitos y a las ansias de existencia, que el ser humano no abandona nunca.

Hay en la obra de Maruja Mallo un repertorio de cuadros que en sí mismos y en sus denominaciones son como las claves de un propósito; se titulan «Naturaleza viva» y la vocación surrealista queda reducida a un segundo plano; lo que procede de los estratos innominados del sueño, lo que nace automáticamente en una pura intuición psíquica, es mucho más endeble que todo el ansia de existencia que nos define y nos motiva. Antes de ser un sueño, un recuerdo, constituimos una experiencia de vivir, una voluntad de permanencia.

Asomarse a una exposición de Maruja Mallo es como conseguir el

esfuerzo nada fácil de dar un profundo corte a una época de la historia que tenía nombres propios, que recordamos: Picasso, Ramón Gómez de la Serna, Julio González, y que estaba cargada de una serie de ilusiones, de proyectos y de manifestaciones de voluntad que nunca conoceremos. Por eso, aunque estén concebidos con claridad, con gracioso ritmo y con impecable sentido de lo bello, los elementos de esta exposición son enigmas de los que quizá ni siquiera su propia autora nos pueda dar la clave, porque muchas veces el olvido del individuo es el precursor del olvido de la colectividad, del de la civilización y de la especie.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Por eso estos dos homenajes, que Biosca ha dedicado a la extinguida Academia Breve, y Ruiz-Castillo, a la vigorosa y vital, a la jubilosa primavera reencontrada de Maruja Mallo, son antes que una manifestación cultural o que un espectáculo, un espléndido motivo de meditación para que reflexionando sobre las obras que permanecen, aprendamos algo más, por poco que sea, acerca del tiempo que se va.—RAUL CHAVARRI (*Instituto de Cooperación Iberoamericana. Ciudad Universitaria. MADRID-3*).

VIOLENCIA Y EROTISMO EN EL CINE (II)

La violencia y sus matices en el mundo fílmico

*Life is like a Storm, full of Sound
and Fury, signifying Nothing.*

W. S.

«El mito de la acción—escribe el ensayista francés Jacques Grant—es la realidad profunda de los Estados Unidos. Su epifenómeno, la violencia, ha sido durante mucho tiempo (en Howard Hawks, por ejemplo) la expresión de una necesidad vital en una sociedad campesina donde proteger sus bienes exigía relaciones de fuerza.»

No es caprichoso, por ello, que una breve aproximación a las formas de la violencia que habitan el cine comiencen por el norteamericano, donde acción y actos de fuerza agresiva dieron nacimiento a su género más característico, el *western*. El filme de vaqueros (y sus amplios antecedentes en la literatura popular) es una saga estilizada de la marcha colo-

nizadora de un pueblo (*Go West, Young Man*) hacia sus tierras prometidas.

En los viejos *westerns*—o en obras tan justamente célebres como *El nacimiento de una nación* (1913), de D. W. Griffith—la canonización de la violencia aseguraba su efecto con la clásica y maniquea distinción entre buenos y malos. Al personificar en los indios, antiguos poseedores de las ricas tierras del Oeste, o en los negros depredadores liberados después de la Guerra de Secesión (en el film de Griffith) la idea de una maldad peligrosa, se justificaba su aniquilación. Estas singulares reservas mentales (que por otra parte se hallan en toda la historia de la humanidad con sus correspondientes cambios de personajes) servían para ocultar el proceso de dominación de otros pueblos, transformaban el genocidio en las reservas indias en epopeya y defensa de pacíficos granjeros o ganaderos armados ante traicioneros asaltos.

Esta mistificación histórica tuvo también su reparación cinematográfica en filmes como *Soldier Blue* o *Buffalo Bill and the Indians* (Ralph Nelson y Robert Altman) y en otros menos recientes como *La flecha rota* de Delmer Daves, *Little Big Man* de Arthur Penn y hasta en algunas obras de John Ford aún más antiguas como *Fort Apache* (1948), donde ya se demitificaba la figura del general Custer. En varios de ellos se consignaba, por ejemplo, la violación blanca de cerca de 4.000 tratados de paz firmados por los indios... Pero tras esta muestra de la «revisión» moderna de una vieja mala conciencia quedaban miles de *westerns* donde el indio (o el mexicano) representaba arquetípicamente al villano.

Naturalmente, el problema de los rasgos violentos es más complejo que estos ejemplos más o menos sencillos donde se recogía la memoria de una conquista, un capítulo más de la expansión europea en los otros continentes, tan a menudo disfrazada de epopeya civilizadora o evangélica para ocultar sus verdaderos objetivos económicos. Sólo es una muestra de los rasgos icónicos del cine en un género enormemente vital y específicamente fílmico.

Pero resulta bastante arduo, en el cine, distinguir entre una violencia «positiva» y una negativa. Sus motivaciones son a veces oscuras, irracionales, aunque muchas veces aparezcan, precisamente, como medios de expresar un horror por las violencias humanas y sus clásicos acompañantes: el racismo, el miedo y las ansias de dominación. Hay muchas clases de violencias en el cine, desde las patológicas a las conscientes, desde las ideológicas a las concretamente visuales.

Filmes como *The Wild Bunch* (La patrulla de los inmorales), de Sam Peckinpah, o *Los perros de paja*, del mismo director, expresan al máximo esta ambigüedad fundamental. Peckinpah, Don Siegel (*Harry el sucio*) y otros realizadores parecidos justifican sus torrentes de sangre y vio-

lencia física diciendo que desean inspirar, por ese medio, un disgusto hacia ese tipo de excesos. Estas argumentaciones resultan menos convincentes si se analizan las componentes ideológicas de su obra.

Si se analizan las historias de la mayoría de los filmes de estos autores, no será fácil descubrir, por ejemplo, la descripción de sistemas de poder político o económico que ejerzan la violencia para perpetuarse o alcanzar el dominio. Se tratará siempre de injusticias individuales—o de un grupo—que provoca la reacción justa de otros individuos perjudicados. La solución, siempre, proviene de la mayor habilidad del «héroe» en el manejo de armas mortíferas. En suma, la aplicación de la ley del más fuerte y capaz, típica noción fascista. En el mejor de los casos estas obras muestran escepticismo ante sus propios héroes: como el detective Harry o los mercenarios de Peckinpah, se trata de *outsiders* que descreen de toda posibilidad de fraternidad humana.

LOS ROSTROS DEL CINE VIOLENTO

Una clasificación de la violencia cinematográfica tendría que partir de varios supuestos: éticos, estéticos, políticos, dramático-técnicos, psicológicos, económicos y hasta poéticos. La violencia puede ser un hecho mostrado «objetivamente» (¿qué signo en bruto, no elaborado, más terrible que un cotidiano reporte informativo de las noticias mundiales?) o un concepto expresado en la trama y el tema de un filme. El hecho y la circunstancia puede ser elaborado o manipulado: utilizado como arma ideológica, como atracción espectacular de índole dramática, como factor alienante o clarificador. En fin, la violencia tiene muchos rostros, como en la realidad. Incluso puede aparecer como una violencia ejercida contra el cine mismo, en cuanto lo inhibe de su liberación artística y su independencia.

Éticamente, puede discutirse (en la enorme variedad de filmes que incluyen o se inspiran en la violencia) si existe una manifestación de la misma que sea positiva o negativa, beneficiosa o perniciosa. Este tipo de dualismo siempre resulta confuso, además de simplista. En el fondo, elude la cuestión.

La definición más sencilla (y grata a toda censura) es la que dividiría la violencia cinematográfica en aquella que se justifica como parte de una situación dramática y la que es gratuita «apología» de la violencia en sí. Clasificación moral, insuficiente, a menudo hipócrita o ambigua. Es mejor, siempre en el plano ético, partir de dos presupuestos extremos: *a)* la violencia es siempre perniciosa; *b)* la violencia se justifica como autodefensa, en último extremo.

La primera posición, la «no violencia», el *Satyagraha* practicada por

Gandhi y sus seguidores en la India, presupone una enorme fortaleza espiritual tanto para ejercerla como para resistir a la violencia exterior. La historia, por desgracia, muestra que funciona solamente en casos muy particulares de conmoción colectiva muy unificada por una idea común y siempre que el enemigo (en el caso citado Inglaterra) se sienta práctica y moralmente débil para responder con una represión sangrienta. La creciente escalada de violencias experimentada en los últimos años comprobaría, sin embargo, que alguna salida no violenta deberá extenderse so pena de una destrucción a nivel planetario, cuando las posiciones humanitarias se ven cada vez más rebasadas por los hechos y por la virulenta tensión de fanatismos e intereses creados.

Hay pocos filmes que expresen directamente esta posición filosófica. La mayoría son más bien temas antibelicistas, y uno de ellos, *El arpa birmana*, de Kon Ichikawa, lo relaciona más explícitamente con la no violencia a través de la figura de un soldado que se convierte en monje budista. No deja de ser significativo (el caso de este filme japonés lo revela) que la mayoría de estas obras pacifistas contienen violencia en sumo grado, bajo la forma, claro está, de escenas especialmente horribles que muestran las consecuencias de la misma, de su destructivo e indiscriminado poder. Otros ejemplos de similar actitud son *La condición humana* y *Harakiri*, de Masaki Kobayashi. Pero en ellos, dolorosamente, se expone la derrota o la aniquilación de quienes luchan con armas pacíficas contra la injusticia y la opresión.

La otra actitud ética de la violencia que ha expresado cierto cine es la que la expone como recurso extremo para defenderse de la «violencia de arriba», ya sea estatal o de clase. Aunque el tema es demasiado fresco y universal como para reducirlo a una discusión cinematográfica, es necesario resumirlo prácticamente donde aparece. En muchos filmes latinoamericanos recientes (pero ya casi desaparecidos en sus posibilidades de difusión) esta noción se une a las teorías del cine político desde posiciones de labor mucho más arduas que las clásicas conmemoraciones de Eisenstein en *Potemkin*. Ese «tercer cine» surgido en América del Sur, la denuncia abarca el amplio espectro del colonialismo, la opresión de oligarquías locales y las formas de violencia física, psicológica y cultural ejercidos por el imperialismo de los países centrales desarrollados.

El coraje del pueblo, de Jorge Sanjinés (1971), es uno de sus más definidas formulaciones, ya que lleva consigo la fuerza de una verdad documentada. En realidad, éste es un filme antiviolento en el sentido estricto del término, ya que muestra simplemente (a través de testimonios y reconstrucciones dramáticas de sus sobrevivientes) la masacre de mineros bolivianos decidida para evitar movimientos pacíficos de protesta pacífica. En otras gamas del espectro debe incluirse en esta corriente

obras como *La hora de los hornos* (de los argentinos Solanas y Getino, 1969), los documentales cubanos de Santiago Alvarez y, en suma, todos los filmes que suman la noción de «cine comprometido», de ideologías revolucionarias.

No es necesario abundar en ejemplos para reconocer en estas obras un sentido que trata de situar la violencia como problema (a veces como arma política), formulado conscientemente. No existe, entonces, una explotación unilateral de situaciones violentas o extremas por su efecto dramático ni una «violación» subconsciente del espectador como en tantos especímenes de aventuras, espionaje o crímenes, cuya índole espectacular los califica suficientemente, sino una toma de posición ideológica, abierta a la razón. Contadas veces este cine comprometido, cuyo mayor peligro es caer en limitaciones dogmáticas (caso cubano), apela a la violencia como recurso «estético», que a sus creadores le parecería algo inmoral... Pero sí existe en sus mejores ejemplos un deseo de expresar una realidad con medios artísticamente austeros, sin efectismos.

Pero, a veces, esa estética surge. Glauber Rocha, el famoso realizador brasileño de *Dios y el diablo en la tierra del Sol*, *Tierra en trance* y *Antonio das Mortes*, al delinear su «Estética del hombre», señalaba: «... Y la más auténtica manifestación cultural del hombre es la violencia. La mendicidad, tradición venida de la piedad redentora y colonialista, ha sido la causa del estancamiento social, de la mistificación política y de la fanfarrona mentira cultural. El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es primitivismo; la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado». Y añade: «A pesar de todo, esta violencia no está impregnada de odio, sino de amor, aunque se trata de un amor brutal como la violencia misma, porque no es el amor de complacencia o de contemplación, sino el amor de acción, de transformación».

De modo que el cine latinoamericano o de otros países semejantemente pauperizados, que toma la violencia como fenómeno de acción y reacción ante un sistema de estructuras de sometimiento político, económico y cultural, estaría en las antípodas de cierta esquizofrenia agresiva que colma un gran sector de la producción comercial de los últimos tiempos.

Si excepcionalmente este cine alcanzaba trascendencia estética excepcional (los filmes citados, especialmente los barrocos y delirantes filmes de Glauber Rocha) era porque su verdad moral alcanzaba los registros de la poesía dentro de su sinceridad intrínseca. Sería el espíritu rebelde, anárquico, ateo y a la vez religioso (a la española) de Buñuel el que mejor expresa la violencia del mundo y los hombres (de la sociedad y sus