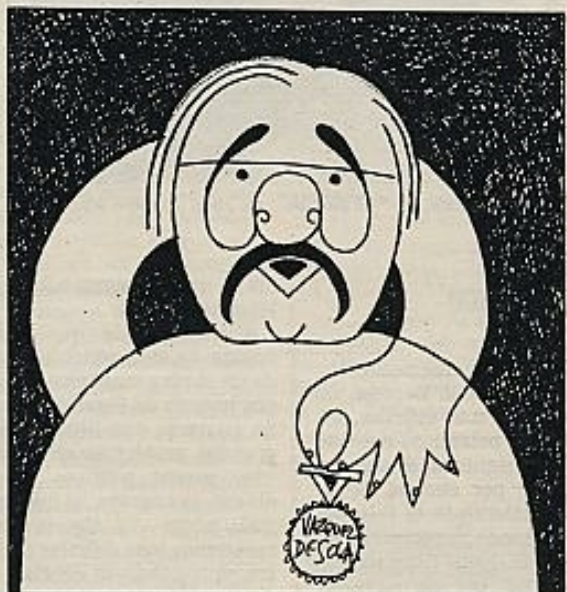


que privaron al autor de una sincronía estilística con el público. Juzgar a Lauro Olmo equivale un poco a pedirle al lector que juzgara como actual un número de TRIUNFO hecho de artículos escritos y prohibidos hace diez años. Ni el lector cometería la torpeza de considerarlos actuales ni nosotros toleraríamos que

obras en el cajón, que para el caso es igual.

¿Quién le devolverá a Lauro Olmo y a la sociedad española los años perdidos? El país los recobrarán, pero para Lauro y para quienes compartimos su tiempo histórico la pérdida es existencialmente irrecuperable. ■ JOSE MONLEON.



los valorase sólo en función de su fecha, puesto que en aquel entonces habían sido impubescibles. Esta es la trampa que nos tiende la crítica de una obra como "La condecoración" y el primer motivo por el que me niego a escribirla...

El segundo sería una ampliación del anterior. La sospecha de que nadie tiene, hoy por hoy, ningún derecho a ser juez de "La condecoración", por la sencilla razón de que la historia española aún no ha establecido las bases necesarias para serlo. Defender la obra por su intencionalidad crítica, por cuanto hay en ella de rechazo y de denuncia de una realidad fascista, me parece discutible y aun con visos de mala conciencia. Cuestionarla, sacando a relucir los años que nos separan de su nacimiento literario, me parece aún mucho más grave.

Por eso no hago crítica. Y me quedo en expresar mi solidaridad ciudadana con Lauro Olmo y con dolerme de que la sociedad española haya tenido, por querer hablar críticamente de ella, al autor amordazado. O con las

CINE

"El bengador gusticiero y su pastelera madre"

Tras su experiencia como director cinematográfico en "País, S. A.", era de esperar que Forges se hubiese planteado la necesidad de concebir el cine como una entidad necesitada de planteamientos distintos al del "comic" o la viñeta; una simple acumulación de juegos visuales o verbales no basta para conferir a una película la necesaria autonomía como obra de expresión. Forges había trasplantado sim-

plemente sus normas de éxito en el chiste dibujado, ignorando hasta la mecánica elemental del cine: el resultado fue una película torpe, hueca y escasamente graciosa.

Con "El bengador gusticiero y su pastelera madre" (sic), segunda incursión en la dirección cinematográfica, Forges no ha ido mucho más allá, aunque sí algo. Lo que aquí ocurre es ya más grave: si bien esta película respecto a la anterior posee una coherencia mínima y hay un desarrollo más hábil de los chistes y las situaciones dramáticas, éstas y éstos son ingenuos y reiterativos. A lo que no ha renunciado Forges es a basar su película en la sucesión de "gags" (y aunque hay algunos realmente espléndidos, como el del árbol caído, la mayoría carecen de sentido, al ser casi independientes del conjunto de la película).

Las "intenciones políticas" de "El bengador..." son, como esos chistes, más bien intencionadas que eficaces. El Forges cineasta no es incisivo ni esquizofrénico, sino un hombre ingenioso que cree en sus chistes y carece de una dimensión más profunda de las cosas: lo que en los hermanos Marx era revulsivo, en Forges es gamberrada infantil.

Ese infantilismo es posiblemente lo peor de su película, que, unido a un todavía torpe dominio de la técnica cinematográfica (es decir, a una valoración del tiempo, el espacio, la imagen y el ritmo), da como resultado un producto que no interesa y que, por lo tanto, aburre (o me aburre). Lo que no evita que uno piense que, por el camino emprendido, Forges pueda alcanzar en otras películas posteriores un cine mejor; quizá porque ese enloquecimiento sea siempre apetecible (es excitante contemplar un trastocamiento de los términos "normales" de la realidad) y porque posee la suficiente osadía como para proponer un mundo propio. ■ D. G.

Un contexto imprescindible

"Ya no basta con rezar", de Aldo Francia (1971), es la primera muestra del "cine de la Unidad Popular" que llega hasta las pantallas comerciales españolas. Sin embargo, datos tan simples como los que aparecen en la fra-

se que acabamos de escribir—pero que resultan fundamentales para una certera comprensión de la película—han sido prácticamente dejados al margen en las reseñas hostiles de los comentaristas de diarios madrileños. Unos comentaristas que enjuician con suma complacencia cualquier subproducto norteamericano, pero que desdennan una obra honesta como "Ya no basta con rezar" en base a unos "criterios artísticos" celosamente guardados en el resto de las ocasiones. Mientras decenas de películas idiotizantes les resultan aceptables, estos gacetilleros sólo levantan su arsenal crítico cuando de un "film político" se trata: es el caso reciente de "Il delitto Matteotti", "Vogliamo i colonnelli" o de la propia "Ya no basta con rezar". Siempre que, por supuesto, ese "film político" detente una ideología contraria al derechismo en que ellos militan...

Aunque lo grave no es que expresen unas determinadas opiniones —suficientemente desprestigiadas como para ser tenidas en cuenta—, sino que priven a sus lectores de la información imprescindible a la que tienen derecho y mediante la cual una película puede ser mejor entendida. En el caso concreto de "Ya no basta con rezar", resulta completamente ineludible el situar la película en el contexto muy específico del que surge. Ese contexto se llama Chile, 1971, al año siguiente de la llegada al poder de la Unidad Popular, tras el triunfo de Salvador Allende en las elecciones presidenciales y el esfuerzo de los cineastas chilenos por realizar unas obras que sirvieran al proceso popular en la vía hacia el socialismo. Y más específicamente en el caso de "Ya no basta con rezar", la llamada a unos sectores católicos del país para que unieran sus fuerzas con todas aquellas que se identificaban con la lucha del proletariado. Aislar el film de Francia de todo este cúmulo de factores ya históricos supone una manipulación fraudulenta, un engaño al lector, ante el que las películas aparecen juzgadas como si todas ellas nacieran en un espacio ideal, al margen de cualquier circunstancia de espacio y tiempo, fuera de toda contingencia con su realidad. Actuando así, en definitiva, con el mediocre idealismo de quien responde por encima de todo a la defensa del orden establecido.

En ese contexto de un cine popular cuyo máximo objetivo es traducir en imágenes aquellos temas que "están en la calle" para que el espectador medio participe, discuta y reflexione, "Ya no basta con rezar" sí alcanza una valoración positiva. Sobre todo, en el momento exacto en que se produce —no olvidemos que han pasado seis años desde entonces: en 1971 lo que más importaba en Chile era la consolidación de un régimen que se veía continuamente atacado desde la derecha, ataques que concluirían en el golpe militar de septiembre del 73 tras el fracaso de otras múltiples ofensivas más "civilizadas"—, "Ya no basta con rezar" plantea una problemática de esencial importancia, como es la respuesta cristiana a un compromiso temporal cuando las ambigüedades ideológicas no hacen sino favorecer a la clase dominante. La película de Francia narra —situándose en los años sesenta, con la Democracia Cristiana en el poder— las distintas fases por las que atraviesa un sacerdote católico, el padre Jaime, en su búsqueda de fidelidad al "mensaje evangélico". Y es a través de este proceso de "toma de conciencia" como el realizador chileno muestra la realidad de una Iglesia que, servidora tradicional de la derecha, empieza a experimentar las tensiones de una lucha de clases situada en el interior de su propia estructura. Llegando a la conclusión de que no hay neutralidad posible: o se está a favor de la clase obrera o se apoyan los inte-

reses de la clase dominante. El camino que va de los explotados a los explotadores es el que recorre el padre Jaime en su "Via Crucis" particular hacia un cristianismo auténtico, despojado de sus dependencias multiseculares.

En el camino de una máxima eficacia didáctica, Aldo Francia —también autor del precedente "Valparaíso, mi amor" (1969) y hoy dedicado a la pediatría en un Chile del que ha desaparecido todo rastro de cine— indudablemente cae en simplificaciones, en un demostrativismo que daña la "calidad" de "Ya no basta con rezar". Es un tributo voluntariamente aceptado, asumido hasta el final en la trayectoria de una cinematografía que buscaba su papel revolucionario en el Chile de la Unidad Popular. Hoy podemos juzgar cómodamente los "errores" cometidos en las películas de este período, pero lo importante no está ahí, sino en la visible lucha de unos cineastas por servir a los intereses de su pueblo. ■ FERNANDO LARA.

(1) Señalemos que, contra la voluntad de su distribuidora española, "Ya no basta con rezar" ha sido autorizada exclusivamente para "salas especiales". Y que la censura gubernamental ha prohibido diversas frases publicitarias, como aquellas que hacían referencia a "la lucha de los cristianos por el socialismo" o la que incluía la dedicatoria con que Aldo Francia cierra su película: "A mis amigos cristianos para que sigan siendo cristianos"... Graves obstáculos a la audiencia de un film cuya discusión más enriquecedora debería producirse en el marco de las asociaciones de vecinos, centros de cultura popular y organizaciones políticas.



"Ya no basta con rezar", de Aldo Francia (1971).



Alfredo Landa, en "El puente", de Juan Antonio Bardem.

"El puente"

Que la carrera cinematográfica de Juan Antonio Bardem ha sido una de las más difíciles, entrecortadas y polémicas del cine español de posguerra, es algo sabido. Y que por encima de su particular talento (o la falta de él), lo que puede importarnos en su trabajo es lo que tiene de significativo de las dificultades de quien, en la España franquista, ha querido trascender su cine particular a la lucha generalizada por la libertad.

Dolía, sin embargo, por ser Bardem un hito en este terreno, que sus películas no conseguirían el resultado propuesto en sus intenciones; sobre todo, que sus últimos títulos —"Varietés", "La corrupción de Chris Miller", "El poder y el deseo"— aparecieran ya como antítesis de lo que podíamos entender por un cine de interés. Quizá la falta de imaginación y una poética poco depurada unidas a las dificultades ambientales hacían de Bardem y su cine el reflejo de un fracaso.

Se puede saludar, por tanto, ahora "El puente" como una recuperación de aquel Bardem primitivo que marcara una etapa de rompimiento en el cine español de los cincuenta. Con unos planteamientos políticos ahora didácticos, casi panfletarios (entendiendo por panfleto la descripción directa y clara de una realidad objetiva y de una invitación al compromiso), Bardem depura sus anteriores "intelectualismos" para abarcar el riesgo de un cine popular. El éxito de "El puente" (si las condiciones de distribución son normales) será un "test" para conocer la efica-

cia de un cine planteado en estos términos.

Cierto que lo que Bardem cuenta en esta película (el viaje de un obrero mecánico por algunos lugares de España y su toma de contacto con algunos de los grandes problemas que vivimos —los presos políticos, el paro obrero, la censura, el dominio de unos pocos—, y algunas de las cuestiones más difíciles de nuestra educación —la libertad en el amor—) parezca "excesivo" y, por lo tanto, superficial.

Este esquematismo conduce a veces la película por el riesgo de lo grotesco y no diré que nunca llega a ser cruzado. Sin embargo, hay en Bardem una habilidad narrativa que triunfa en casi todos esos casos; entrando en el juego de lo simple que "El puente" propone desde sus comienzos, la trampa desaparece y el riesgo disminuye.

Mención aparte merece Alfredo Landa. Un actor que, como muchos otros en España, ha creado una imagen típica excesiva, que ha ocultado la realidad de sus posibilidades. Habrá que plantearse un día la significación de Landa como prototipo de un determinado cine (prototipo al que se remite continuamente el personaje de "El puente"), sin confundirlo con sus propias cualidades de actor (incluso podría decirse que han sido precisamente esas cualidades las que han posibilitado el éxito del prototipo); basta ahora que la película de Bardem sea mejor que las que normalmente ha interpretado Landa para apreciar sus posibilidades, confundidas antes con la maldad de sus películas y, lógicamente, con la maldad de los directores que lo contrataron. ■ DIEGO GALAN.