



criminal", en el cual el crítico catalán Gubern reúne varios análisis del género policiaco debidos a Gramsci, Eisenstein, Chesterton, Poe y Narcejac. Estas firmas obvian, por su prestigio, cualquier elogio que pudiéramos dedicar a la selección. Se trata de reafirmar "la significación cultural del género policiaco para aquellos exquisitos literarios que sistemáticamente lo ignoran o desprecian como ajeno a los parterres de la Kultur, y de proponer un fecundo y estimulante mosaico de sugerencias sobre el tema a aquellos que ya están convencidos de su importancia intelectual". ■ R.

CINE

USA: Cine «underground»

Por cine «underground» (subterráneo, en inglés) se entiende un tipo de cine experimental e independiente en el que caben todos los temas, tendencias y estilos. (Hay quien identifica «underground» con pornográfico, pero se trata de una generalización falsa). El film «underground» suele ser una especie de poema en imágenes cinematográficas.

Stan Brakhage dijo en cierta ocasión que ver una película suya era como leer unos versos de Ezra Pound en un luminoso de Broadway. La técnica del film «underground» es casi siempre tosca. El montaje, primario; el estilo, informal. El director toma la cámara, la mueve nerviosamente o bien la coloca en un trípode y la deja allí inmóvil horas y horas. Durante el revelado se hacen «collages», se pintan manchas de color en la superficie del celuloide; todo vale. Los decorados utilizados suelen ser naturales por razones económicas. Los actores son o familiares o amigos. Un film «underground» cuesta entre dos mil y veinte mil dólares. (El coste de una película «made in Hollywood» oscila entre 250.000 y 25 millones de dólares). De la exhibición se encargan los cineclubs, las cinematecas de las universidades y los museos, como el de Arte Moderno de Nueva York, y

festivales, como el Arbor Film Festival de Michigan.

El «underground» deriva del cine vanguardista europeo de los años veinte e incluso enlaza con el de Méliès quien también escribía, dirigía e interpretaba sus fantásticas películas. Otras influencias vienen del expresionismo alemán (Fritz Lang, Murnau), el experimentalismo soviético (Dziga Vertov), el surrealismo francés, y en hombres como los alemanes Egging («Sinfonía Diagonal»), Richter («Rythmus») y Ruttman («Melodía del mundo»). Hay que resaltar, además, el hecho de que Léger, Man Ray y otros artistas europeos, procedentes en su mayoría del surrealismo: Marcel Duchamp, Max Ernst, Alexander Calder, se establecieron durante la segunda guerra mundial en Nueva York, donde se dedicaron a escribir guiones vanguardistas para Hans Richter («Dreams that Money Can Buy»), influyendo directamente en los norteamericanos. Lo que podemos calificar de primera vanguardia norteamericana se remonta a los años veinte. Sin embargo, sólo a partir de 1943 empieza a encontrar este tipo de cine cierto eco en los ambientes artísticos del país. Ese año, Maya Deren y su marido, Alexander Hammid, marcan un hito en la historia del cine vanguardista americano con su «Meshes of the Afternoon», especie de pesadilla surrealista con una famosa secuencia en la que la protagonista, una muchacha interpretada por la propia Maya Deren, se arrastra por una mesa durante un banquete, mientras a ambos lados de la misma, los invitados comen a dos carrillos. También de Los Angeles son Kenneth Anger y George Markopoulos. El primero es, junto con Andy Warhol, el mayor exponente del «underground». Muy precoz, a los quince años llamó la atención con su masoquista «Fireworks» (1947), rodada en tres noches, aprovechando la ausencia de sus padres. Anger, protagonista además de director, interpreta a un adolescente que sueña cómo un grupo de marinos le golpea salvajemente hasta destriparle. Entre 1962 y 1964, Anger realiza su famosa «Scorpio Rising», en la que secuencias de carreras de motos se entremezclan con trozos de películas de James Dean, Marlon Brando y Jesucristo, con profusión de svásticas, cadenas, fiestas homosexuales, todo ello al ritmo de una música «pop». La película se presenta como un himno, digno de Lautréamont, a la nueva

era pagana (la de Acuario), que según los ocultistas debe acabar con la cristiana (la de Piscis). «Lucifer Rising», comenzada en 1961, vuelve sobre el mismo tema.

George Markopoulos, hijo de inmigrantes griegos, se dio a conocer con la trilogía «Psycho», «Lysis» y «Charmides», basada en los diálogos de Platón. Posteriormente, en Grecia, rodó «Serenity», sobre la emigración griega de 1921. Su obra más ambiciosa es «La pasión ilíaca», en la que nos presenta una especie de salto total de las pasiones humanas.

El movimiento «underground» va ganando importancia. Continuamente surge gente nueva que se interesa por



Andy Warhol.

este tipo de cine; gente como Robert Breer y Stan Brakhage. Breer es uno de los directores «underground» que más ha utilizado la técnica del «collage». Brakhage es una figura clave en la transición del estilo literario y psicoanalítico del primer cine independiente americano a otro predominantemente visual: utiliza para temas de sus películas trozos de su vida.

En los años 60 el cine «underground» llega por primera vez al gran público. En Nueva York trabaja Mekas, lituano, autor de «La pasión secreta de Salvador Dalí», rodada durante diversas estancias del artista en esa ciudad. Más conocida, sin embargo, es «The Brig», filmación muy personal del montaje del Living Theater de una obra de Kenneth Brown sobre la brutalidad militar y que le valió el premio al mejor documental en el Festival de Venecia del 64. También de Nueva York es Ron Rice, poderosa personalidad que murió en Acapulco en plena madurez creadora. Rice realizó en 1960 su famoso «The flower thief» («El ladrón de flores») en torno a una especie de santo de la

generación «beat». Stan Van Der Beek, otro maestro del «collage», es famoso por sus filmaciones de los «happenings» que organiza el artista «pop» Claes Oldenburg.

El más popular entre el gran público de todos los autores independientes norteamericanos es, sin embargo, el ya antes citado Andy Warhol, auténtica «supervedette» del «underground». Se trata de un autor prolífico que irrita y aburre a la gente y que, sin embargo, siempre atrae. Warhol procede del arte «pop»: se hizo famoso pintando, con una fidelidad a la realidad casi exasperante, aunque en el fondo no exenta de ironía, botes de sopa «Campbell's» y botellas de coca-cola. Ese mismo realismo irónico de sus pinturas lo encontramos en la obra cinematográfica de Warhol. La primera de sus películas que llama la atención es «Sleep» («Sueño»), de 1963, en la que se nos muestra a un hombre durmiendo apaciblemente durante ocho horas. «La vida de Juanita Castro» y «Harlot», versión muy personal de «Harlow» lograron también gran éxito de público. De 1966 es la famosa «Chelsea Girls», de tres horas y media de duración, rodada exclusivamente en el hotel Chelsea y clara precursora de «Easy Rider», de Dennis Hopper. Andy Warhol no trabaja solo: tiene a su disposición todo un equipo de guionistas, técnicos y «superestrellas». Y han fundado su propia compañía, la Andy Warhol Films Inc. También el cine independiente se comercializa. ■ JOAQUIN RABAGO.

Landrú, proceso a la historia

La historia de Landrú, asesino de once mujeres y condenado a muerte sin pruebas, hubiera ofrecido a cualquier realizador que pretendiera tranquilizar o emocionar al público innumerables posibilidades. Sin duda, el personaje de Landrú es uno de los más sugerentes para conseguir en cualquier sentido o con cualquier fin magníficos éxitos basados sólo en truculencias efectistas. Claude Chabrol no sólo ha huido de la

emoción fácil, sino que no ha pretendido moralizar ni demostrar la validez de unas ideas apriorísticas. Chabrol, sin emitir ningún juicio sobre la vida y obra de su Landrú, se ha limitado a fotografiarle, tratando de encontrar los mecanismos que le obligaron a actuar de esa manera.

Ya es costumbre en el cine de Chabrol que trate de estudiar a sus personajes dentro del ambiente en que se mueven, dando a éste no sólo un valor espacial, sino un límite sociológico determinante. «Le boucher», su última película, de la que «Landrú» es un claro antecedente, es, de momento, la culminación de esta necesidad en el cine de Chabrol de concebir las historias que narra en el muy preciso ámbito de una sociedad concreta. Como crónica, objetivada e impersonal, la primera parte de «Landrú» presenta al protagonista, padre de familia, burgués ortodoxo, puritano sensible, con los problemas económicos privados que trascienden de la situación de guerra —la primera mundial— por la que atraviesa el país. Inopinadamente, Landrú comienza a seducir, asesinar y robar mujeres con el fin de alimentar a su familia. En la situación por la que atraviesa Francia, Landrú no encuentra otra solución más adecuada para sobrevivir, aunque esta solución, como él mismo dice, pueda llegar a causar una sensación de vértigo insoportable.

Chabrol utiliza los dos elementos dramáticos —la guerra y los asesinatos de Landrú— paralelamente, de forma que ninguno de ellos pueda existir independientemente. Más que un juicio de valor, la interrelación de ambos acontecimientos supone sólo un aprovechamiento objetivo de dos situaciones reales. Insistiendo en su falta de compromiso directo con la historia narrada, Chabrol, más interesado por las conclusiones de la misma, se permite sonreír en su crónica, y las notas de humor aparecen continuamente, obligando a prescindir del detallismo anecdótico que taparía el fondo de la historia.

La segunda parte de la película, tras una pausa ligeramente policíaca que pueda unirlos, es ya el juicio de Landrú, del que éste saldría con-

denado a muerte. La importancia del juicio —lo que a Chabrol le interesa del mismo— son los mecanismos de la justicia, la reacción del público, la conducta del procesado. Mucho más cuando, en este caso, intervienen dos factores fundamentales que personalizan el juicio de Landrú, alejándolo de la rutina judicial.

Pero en este debemos detenernos un poco, dado que la versión que se proyecta en España carece de 11 (léase once) secuencias o escenas que daban a la película un sentido radicalmente diferente. En estas once secuencias están incluidas todas aquellas en las que Clemenceau y Mandel (que interpretaban Raymond Queneau y Jean-Pierre Melville), tras la firma del armisticio, discuten sobre la necesidad de disimular las repercusiones del mismo y orientar la opinión pública hacia problemas marginales, y las que señalan el interés de ambos por transformar el juicio de Landrú en un «affaire» suficientemente escandaloso para conseguir sus propósitos. Asimismo no existen en la versión que se proyecta en España (en cuyos títulos de crédito aparecen los nombres de los actores arriba indicados y que algún crítico madrileño ha recogido en sus comentarios señalando su excelente interpretación) las escenas del juicio en las que declaraban los falsos testigos y parte importante de los testimonios de los auténticos, la escena en que se niega el indulto y otra de amor.

Careciendo de estos datos, en la versión española sólo importa el hecho de que los jueces condenan a Landrú sin pruebas. Pero el público del cine que ha asistido a los asesinatos no tiene en esto ninguna duda. La declaración de inocencia que Landrú hace al final no tiene aquí más valor que el gracioso, cuando se trataba de una dura crítica contra el sistema que le condenaba.

La utilización del color, la banda sonora, la interpretación de Charles Denner, en el papel de Landrú, han sido canalizadas por Chabrol de manera que la película lograra siempre el distanciamiento narrativo preciso que transformara su obra en una crónica

de hechos casi documental, antes que un alegato apasionado que sin duda hoy —ocho años después de su realización— hubiera resultado ingenuo y quizá carceriera de valor. ■ D. GALAN.

TVE-2: «La noche del cazador»

Abriendo el desigual ciclo la Segunda Cadena de TVE sobre «Realismo americano» —bajo cuyo ambiguo enunciado tendremos ocasión de tomar contacto con un interesante, y prácticamente inédito en España, realizador: John Cromwell, presente con sus dos títulos más significativos: «Caged» («Sin remisión», 1950) y «The goddess» («La diosa», 1958), ya proyectada cuando se publiquen estas líneas—, pudimos ver el excelente «The night of the hunter» («La noche del cazador», 1955), de Charles Laughton, film perfectamente inscrito en el «cine maldito» y cuya difusión es lamentable se reduzca en nuestro país a una cadena de televisión, que ni siquiera cubre todo el territorio nacional, con un pésimo doblaje sudamericano.

Lo insólito de las imágenes de «La noche del cazador» comienza en la propia personalidad de su director. No es fácilmente conciliable la trayectoria interpretativa de Laughton, su personalidad humana incluso, con el desarrollo de esta película, cuya continua propuesta de sensaciones sorprendentes se sitúa a un nivel en absoluto superficial, sino que, en sus últimas consecuencias, cuestiona sobre toda la problemática del realismo como fenómeno ideológico-estético. El que fuera definido por Hitchcock como uno de los «objetos» más difíciles de fotografiar, se lanzó a los cincuenta y cinco años a una aventura que quizá sólo ahora es posible medir con exactitud. La calidad de sus acompañantes en el intento, desde James Agee en el guión (recuérdese «La reina de África», de Huston, cuyo texto también era suyo, así como los dos tomos «Agee on film», donde reunía su trabajo de ocho años como crítico y diversos guiones no realizados) hasta

Stanley Cortez en la fotografía, pasando por Robert Mitchell, Lillian Gish o Shelley Winters en la interpretación, reforzaban una experiencia que podría definirse como la antiobra maestra, donde lo inconsciente, lo obsesivo, casi lo subconsciente y atávico llegaban a una cota —desigual, pero alta— pocas veces alcanzada por el cine norteamericano.

Si la figura del corrupto predicador Harry Powell mantiene puntos de contacto con el «Elmer Gantry», de Brooks, o determinados pasajes de «Rachel, Rachel», de Newman, en lo que tiene de análisis de una alienación religioso-erótica, el clima de «The night of the hunter» se enraza con lo más profundo del expresionismo alemán y lo insólito de las fabulaciones naturalistas nórdicas de resonancias teológicas. Es como dar la vuelta al «Moby Dick», de Huston, o empezar la Biblia al revés. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

«Después» de Grotowski

Creo que la presencia de Grotowski en Madrid ha sido decididamente útil, dando a esta calificación toda la modestia que cuadra al escuálido ensayismo español. Es seguro que para muchos asiduos y rutinarios espectadores del teatro conservador e incluso para una mayoría de profesionales de la escena española, el nombre de Jerzy Grotowski es, y quizá lo será para siempre, un simple pero arduo problema de pronunciación. Otro nombre de esa misteriosa constelación de santones, invocados de vez en cuando por críticos y mozalbetes que no saben —experiencia suprema y decisiva— lo que es preparar una comedia en siete días, hacer mil veces la misma obra o recorrerse media España —capacidad de asociación entre el nombre de cualquier ciudad, el de su tea-