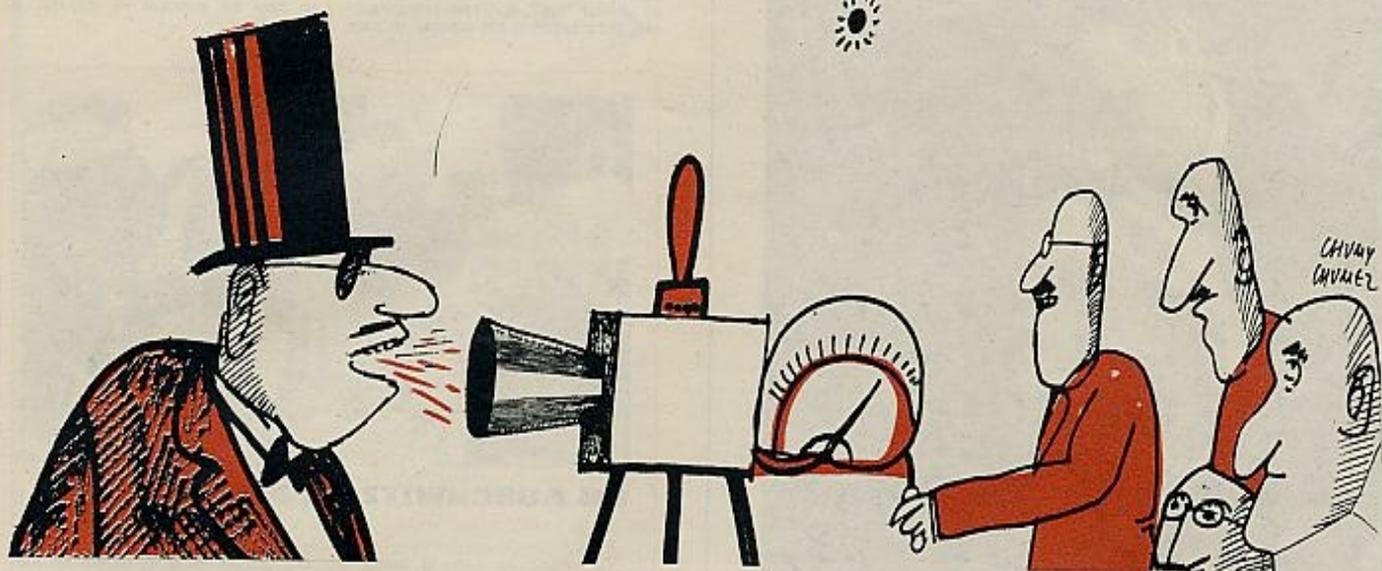


EN PUNTO



—Lo siento, don José, pero tiene usted multa por contaminar la atmósfera con sus estupideces.

más apasionantes de nuestro cine, una obra insólita, distinta, inteligente.

A partir de una idea de Gonzalo Suárez, nuestro novelista más imaginativo, pasado a la realización cinematográfica él mismo en un «Ditirambo» aún no estrenado, Aranda ha construido un film enteramente personal, un film «de autor». Su título es el mismo de un poema de André Breton, «papa» del surrealismo, que data de 1940. Sin embargo, no puede decirse —aunque existan evidentes referencias al movimiento— que se trate de un film surrealista. Como no puede decirse, esquemáticamente —aunque también existan elementos de esta tendencia— que se trate de un film «pop». «Fata Morgana» es un film inclassificable, extraño, marginal, en el que se dan cita diferentes aportaciones culturales para constituir un conjunto homogéneo e inquietante. Producto eminentemente español pese a sus apariciones más inmediatas, «Fata Morgana» es, sin embargo, algo radicalmente diferente, por no decir «pueste», a cuanto se ha venido haciendo en nuestro cine, incluso en el mejor. Film de ruptura, pero de ruptura sin estridencias, se apoya, junto a fórmulas culturales admitidas, en otras que no lo son por muchos sectores como tales, desde el «comica» a las técnicas publicitarias.

La publicidad es, si no el elemento fundamental del film, si uno de los pivotes en que se sustenta. Gim, una modelo —encarnada por Teresa Gimpera en su primera interpretación cinematográfica— es el eje conductor de la acción, especie de Capucita Roja de la era atómica que observa un mundo que le es ajeno, y al cual ella misma ha sido extraña, con una mirada que tiene mucho que ver con la de Alicia en el país de las maravillas. A su alrededor se mueven una serie de personajes que son, como otros tantos, sustratos de un mundo cotidiano que no adquiere su carácter insólito y terrorífico más que en las circunstancias excepcionales —una ciudad está siendo abandonada ante el temor a una misteriosa catástrofe similar a la ocurrida, algún tiempo antes de que comience la acción, en Londres— en las que se

desarrolla el film. La relación víctima-verdugo —Ursula Alejandra Babieca, Jean Harlow, Marilyn Monroe, Gim, son todas ellas víctimas de una fuerza exterior, pero que ellas han contribuido a crear— es analizada en función de una lógica del absurdo, de la confusión más bien, que precisamente por ser tal deja abierta la posibilidad de que lo irremediable no lo sea y de que lo imprevisible se produzca. Gim, en función de esto, se salva. El Lobo no se come a la Capucita, que tampoco será librada del peligro por J.J., el Príncipe Encantador que, en su carrera para evitar el crimen, no tiene tiempo de detenerse a pensar...

El film está lleno de sugerencias, de referencias. Es —se ha dicho muchas veces en los interesantes trabajos que se le han dedicado— un film «abierto», de interpretación plural. Los simbolismos que en él existen no son tales de un modo trabajosamente premeditado, sino que, caso de serlo, lo devienen a posteriori, en función de su significación dentro del film, preexistente a ellos. En un cine tan poco dado a la imaginación como lo es el nuestro —igual, por otra parte, ocurre en la literatura— «Fata Morgana» —con sus defectos, con sus insuficiencias, que los tiene— es algo totalmente sorprendente, como el paraguas a que se alude en el film, y que uno relaciona inmediatamente con la máquina de coser y la mesa de operaciones de «Los cantos de Maldoror». O como una partida de «cadáver exquisito», el juego inventado por los surrealistas allá por el año 26, consistente en construir entre varios, en papeles plegados, mediante palabras o dibujos, frases o conceptos inesperados, y que debe su nombre a que la primera obtenida fue: «El cadáver exquisito beberá vino nuevo». «El cadáver exquisito» es, precisamente, el título del próximo film de Aranda, inspirado también en un relato de Gonzalo Suárez. La imaginación, si bien no puede esperarse todavía que se alee con el poder —como pedían los «contestatarios» franceses del mes de mayo— tiene, al menos, sus defensores en nuestro cine. Y esto sólo, de por sí, es ya lo suficientemente importante. ■ C. S. F.

«(NO CONTEIS CON LOS DEDOS)»

El desafío de Pedro Portabella

A los ocho años de su debut en la profesión cinematográfica, vuelve Pedro Portabella como autor de «No contéis con los dedos», un medietraje de media hora de duración que se exhibe como «complemento» del film de Jacques Demy «Lola». Portabella inició sus actividades creando la productora «Films 59», bajo cuya marca se realizaron «Los golfos», de Carlos Saura; «El cochecito», de Marco Ferreri, y «Viridiana», de Luis Buñuel. En aquellos años, Portabella era el primer productor independiente que planeaba sus películas con una voluntad de estructurar el nuevo cine español. Los títulos citados señalan, elocuentemente, las intenciones de un productor que trataba de llevar a cabo una política cinematográfica coherente, similar a la que en estos años viene desempeñando Elías Querejeta.

«Films 59» cesó en sus actividades el año 1962 y, en 1967, vuelve a aparecer como productora de «No contéis con los dedos». El hecho de que nos ocupemos de este medietraje indica ya la importancia que le concedemos, ya que habitualmente nuestros comentarios se refieren a largometrajes. Efectivamente, en primer lugar hay que subrayar la «resurrección» de una productora que ha significado mucho en el nacimiento del nuevo cine español. En segundo lugar, conviene observar que la actitud de aquel productor ha cristalizado —tras una evolución considerable— en un compromiso con la realidad de este momento concreto. Los presupuestos artísticos y morales que informaron la producción de aquellos films han dado paso a unas nuevas fórmulas narrativas y a diferentes actitudes críticas. En definitiva, tanto en su calidad de productor como en la de autor, Pedro Portabella sigue fiel a las solicitudes de una realidad cambiante, que exige a cada momento nuevas formas de comprensión e interpretación.

«No contéis con los dedos» utiliza como estructura narrativa las normas técnicas del cine publicitario, no sólo en la concepción estructural de cada

una de las escenas, tratada como un spot o filmlet de duración variable, desde quince segundos a dos minutos, sino en la organización general de todas estas pequeñas películas que forman un bloque. Imaginemos, por un momento, una sesión de media hora de duración en un cine, o en un programa televisivo, compuesta por diferentes spots y filmlets. Al final de la proyección tendríamos una idea de conjunto de los reclamos comerciales que existen en el mercado: sería una especie de antología de un momento concreto de la publicidad.

A partir de esta suposición, puede resultar menos esotérico el alcance del film. Al terminar la proyección de «No contéis con los dedos» hemos visto unas cuantas escenas, independientes las unas de las otras, pero que responden a una lógica interna. Nuestra obligación es hallar esa coherencia y descubrir las indudables relaciones que existen entre ellas. Entonces hay algo que unifica y engrana esas imágenes aparentemente inconexas: es un estado de tensión, de violencia contenida, que puede explicitarse en algún momento concreto —la descripción de los diversos modelos de látigos, la escena del afeitado del sacerdote, la lectura de una ordenanza militar—, pero que, por regla general, se deduce de unas imágenes que poseen un gran poder de sugestión.

Pedro Portabella desafía al espectador. Puede provocar su irritación, pero, en primer lugar, reclama de él una actitud atenta para que pueda organizar mentalmente aquellas imágenes y extraer una conclusión. La película se dirige a la razón, pero también —y en esto coincide con esa imaginaria sesión de cine publicitario de media hora— al inconsciente, en cuanto que las imágenes dejan un poso en el espectador —o deben dejarlo— que le estimula a pensar —en el caso del film de Portabella— o a adquirir un producto —tratándose del programa publicitario—.

Estilísticamente, Portabella ha asumido la herencia formal de los spots



«NO CONTEIS CON LOS DEDOS»

y los filmlets: busca ante todo la precisión y nitidez de la imagen, selecciona minuciosamente los objetos más característicos, capaces de entrañar un significado. El texto de Joan Brossa, de una gran belleza y simplicidad, recoge también la técnica del slogan, con frases concisas, breves y muy expresivas. La extraordinaria fotografía de Luis Cuadrado adopta tonalidades diversas, según los diferentes momentos del film. La música de Mestres Quadreny, creada libremente, como una improvisación ante las imágenes, cons-

tituye un original intento en esa línea de estímulo sensitivo que ha perseguido Portabella.

En la polémica sobre las nuevas vías del realismo, Portabella ha optado por un camino difícil en nuestro actual panorama cinematográfico, pero que hay que aceptar por su rigor constructivo, por su madurez estilística. Este medimetro, de por sí muy valioso, es un prólogo a «Nocturno 29», el primer largometraje de Portabella, recién terminado, que marca el retorno al cine de Lucía Bosé. ■ J. G. D.

SILICOTICOS EN ASTURIAS

Un viejo problema acometido tardíamente

El próximo día 3 de octubre de 1968 entra en vigor la Orden de 29 de septiembre de 1966 que, modificando el artículo 45 del Reglamento de Enfermedades Profesionales, preceptúa que ningún trabajador silicótico en grado simple podrá prestar sus servicios, aunque el índice de riesgo sea inferior a cinco en la manipulación de rellenos de seco, en los circuitos de retorno de ventilación, etc., etc. Como efecto inmediato de la entrada en vigor de dicha Orden, alrededor de 1.000 oficiales mineros silicóticos simples, en su casi totalidad picadores, deberán abandonar su trabajo en las empresas hulleras de Asturias para pasar a ocupar puestos compatibles en el interior o en el exterior de las mismas. Por ello, se estima que un número similar de trabajadores tendrán que cesar definitivamente en sus empresas para dejar sus puestos a los oficiales silicóticos, dado el absoluto derecho preferente de éstos últimos a la permanencia en la empresa.

Si a este primer efecto de las medidas que se van a adoptar se suma el previsible desempleo de otros mil trabajadores mineros en los próximos meses —según informa Europa Press—, se tiene ya una imagen del nuevo factor que viene a sumarse a las dificultades por las que atraviesa el sector hullero, a consecuencia de una crisis generalizada de capital, de técnica y

de producción. El problema no es de ninguna forma de tipo coyuntural. Basta repasar algunos datos para comprobar que la crisis de la minería viene arrastrándose sistemáticamente durante los últimos años: Así, el índice de desempleo en las industrias extractivas ha descendido a un ritmo medio de un cinco por ciento anual desde 1961, hasta llegar a un 10,9 por ciento en 1967; así mismo, la producción de hulla en 1967 (9.800 miles de Tm.) fue inferior a la de 1963 (10.171 miles de Tm.), etc., etc.

Por tanto, no pueden atribuirse las actuales dificultades de empleo sólo a la aplicación de la Orden mencionada, que tiende a proteger el trabajo en las minas, sino que las mismas responden también a las condiciones económicas generales en las que se desenvuelve el sector. Por otra parte, lo que desvela el elevado número de silicóticos son las condiciones concretas de trabajo que durante muchos años se han dado en las empresas mineras asturianas. Como se sabe, sólo muy tardíamente se ha acometido la lucha contra los ambientes pulvigenos de las minas y otras labores igualmente esenciales para preservar al trabajador de los riesgos más elementales de su profesión.

Así pues, dada la importancia del problema y su dramática manifesta-

ción desde hace muchos años, resulta sorprendente que, a estas alturas, en el capítulo de soluciones de un reciente Informe de las empresas mineras asturianas sobre la situación, se señale, en primer lugar, que «sin precipitaciones, pero también sin esperas» se cons-

tituya un Comité de Estudios de marcado carácter técnico para examinar detenidamente las experiencias de otros países en materia de silicosis y para formular la propuesta más conveniente para su solución en España. ■ A. L. M.



UN AUSCHWITZ INFANTIL

La noticia ha dado la vuelta al mundo. «La casa de las luces», un orfanato situado en Rio de Janeiro y regentado por Abel Marqués y la que se hacía pasar por su esposa, Edilsa Barbosa, no distaba mucho de ser, en realidad, una versión a escala infantil del campo de concentración de Auschwitz. De los cuarenta y siete niños en el acogidos sólo siete recibían un trato humano: los siete que los rectores de la institución llevaban con ellos cuando se dedicaban a recaudar limosnas, los siete que eran presentados en la televisión con el mismo fin y lograban una recaudación de varias decenas de miles de pesetas... Los otros cuarenta eran sometidos a un

régimen de hambre, objeto de los más severos castigos corporales. Según parece, cuando alguno de los acogidos moría víctima del trato inhumano que recibía se le enterraba clandestinamente en el patio del edificio. La policía, al entrar a la casa, encontró a uno de los niños, de doce años, encadenado en un cuarto oscuro. La confesión de Abel ha sido estremecedora: ha admitido haber dado muerte a quince criaturas. En la foto, varios de los niños muestran a los fotógrafos sus espaldas, que reflejan las privaciones a que han sido sometidos. Por otra parte, a todos se les han apreciado heridas en la boca y contusiones en distintas partes del cuerpo.



EL TUPOLEV GANA AL CONCORDE

Mientras el Concorde está comenzando sus vuelos de ensayo, la Unión Soviética acaba de anunciar para muy pronto el primer vuelo de su avión de transporte supersónico: el Tu-144. Esta victoria de entrada es un duro golpe para los técnicos franceses e ingleses que pensaban (ahora que los americanos han renunciado provisionalmente al SST) ser los primeros en poner en vuelo un avión supersónico civil.

El recién nacido Tupolev se parece al Concorde como un hermano a otro. Tiene la misma silueta, la misma inclinación de morro e idéntica posición de los cuatro reactores bajo el vientre del aparato.

El Tu-144 entrará en servicio en 1971. Transportará 140 pasajeros con una velocidad de Mach 2,3 (2,3 veces la velocidad del sonido, es decir, aproximadamente 2.500 kilómetros por hora).

Los responsables de Aeroflot han anunciado que, a pesar de la velocidad del aparato, pensaban no aumentar el precio de los billetes. Esta decisión ha sido violentamente combatida por las compañías aéreas occidentales, para las cuales el avión supersónico será rentable si se aumentan los precios en un treinta por ciento.

COLABORAN: Juan Aldebarán, César Alonso de los Ríos, Art Buchwald, Chumy-Chúmez, J. García de Dueñas, Eduardo G. Rico, Eduardo Hero Tecglen, Antonio Javaloyes, R. López Golcochea, A. López Muñoz, Víctor Márquez Reviriego, César Santos Fontenla. FOTOS: Europa Press, Cifra y Archivo.