

CINE

Tres trayectorias.
de "La barrera"
a
"Las margaritas"

Si siempre resulta inútil enfrentarse a una obra artística sin un conocimiento mínimo del contexto social en que se ha producido, ello es más evidente cuando esa obra nace dentro de una estructura ideológica y política que exige precisamente una historicidad, un enfoque problemático de las cuestiones surgidas en su seno. Lo que en un país capitalista se origina como conflicto aislado e individual del artista con el sistema, es reclamado para sí por un régimen socialista cuya consideración del arte se opone a considerarlo como mercancía de consumo atenta a las especulaciones de la oferta y la demanda. La nacionalización de todo el proceso cinematográfico no puede entenderse, pues —aunque en determinadas ocasiones lo parezca—, como un intento de retener la libre creación, sino como la voluntad manifiesta de que la cultura, como medio global de expresión ideológica, no ha de estar sujeta a manipulaciones comerciales.

Valga este párrafo —que habría que matizar debidamente— como introducción al comentario sobre el ciclo de cine del Este europeo proyectado en el Peñalver de Madrid, compuesto por «La barrera», de Jerzy Skolimowski (Polonia, 1966); «Hola, Vera», de János Herskó (Hungría, 1967), y la reposición de «Las margaritas», de Vera Chytilova (Checoslovaquia, 1966). Y creo necesarias esas líneas porque me temo que los tres films hayan resultado herméticos, distantes e incluso incomprensibles para una gran parte de sus espectadores españoles. Realmente, parece difícil comprender «La barrera» sin tener datos previos sobre la generación polaca que hizo la segunda guerra mundial (su exterminio masivo, las re-

percusiones en ella del antisemitismo hitleriano o la terrible resistencia dentro del «ghetto» de Varsovia) y su choque con las que no conocieron dicho conflicto. Igual que extrañará —dejando aparte su excesiva longitud y su melodramatismo— la inserción de una amplísima secuencia sobre una boda campesina como eje vertebral de «Hola, Vera», si se ignora la todavía existente mayoría agrícola de la población húngara y el hecho de que un gran porcentaje de los intelectuales magiars han nacido en ese medio social. Mientras «Las margaritas» quizá aparezca como algo gratuito en el caso de no tener en cuenta que su búsqueda lingüística supone una reacción no ya contra el realismo socialista de los años cincuenta, sino frente al naturalismo irónico que impregnaba la tendencia mayoritaria de la «nova vna» checa (Forman, Passer, Menzel, Jires) e incluso las primeras obras de la Chytilova. Datos todos ellos imprescindibles y cuya relación podría ampliarse a diversos niveles.

tudiante de diecisiete años en su encuentro con la responsabilidad —tema clave de este cine— y el poder de decisión, «Sedmikrasky» (Gran Premio en Bérgamo 1967 y ya analizada en TRIUNFO) busca un alcance más universal con su parábola sobre la destrucción, postura a tomar ante la «perversidad» de nuestro mundo y la significación de los actos más nimios e individuales, en tanto que «Barriera» —Gran Premio en Bérgamo 1966 y la que hoy parece la más clarificadora e imaginativa del trió— bucea en las contradicciones de un estudiante que no soporta la estratificación de su individualidad, dentro de un clima que Skolimowski hace romántico, onírico o poético (o todo junto, pero siempre insólito) y una tristeza que sólo cede su puesto ante el violento enfrentamiento generacional ya mencionado.

A otro nivel, la ausencia de guión clásico en los tres films y su sustitución por un esquema plenamente abierto a todo tipo de imágenes, el excelente trabajo de los directores



MARIA NEMENYI, EN "HOLA, VERA"

Lo antedicho supone, pues, que resulta imposible analizar el ciclo como algo unitario, compacto. Pero sí cabe el intento de examinarlo a la luz de unas coordenadas comunes a todo el bloque socialista europeo e incluso al cine contemporáneo más válido y renovador. Así, por ejemplo, el carácter de trayectoria desde y en torno a una crisis que poseen los tres films. Si «Szevasz, Vera» (película de segunda fila dentro del cine húngaro, muy por debajo de las de Jancsó, Kósa, Szabó o Gaál) observa la crisis de crecimiento de una es-

de fotografía (János Zsombolyai, Jaroslav Kucera y Jan Laskowski, respectivamente), la valorización de los elementos expresivos tradicionalmente considerados como secundarios (el decorado en «La barrera», el color en «Las margaritas», los exteriores e interiores naturales en «Hola, Vera»), o la concepción inmediata de la dirección de actores, puede ser considerado como «coincidencias» de todo el ciclo. Unas coincidencias no accidentales, sino surgidas, directamente o indirectamente, de un sustrato ideológico común. ■ FERNANDO LARA.

El llamado cine malo de Buñuel

Los personajes de Buñuel no existen, sino en función de la sociedad en que viven. (La primera escena de "El" es una magnífica descripción de las circunstancias en que se mueve el personaje y, al mismo tiempo, un inteligente resumen biográfico.) En el fondo, las películas de Buñuel son documentales psicológicos. Preocupado por todo aquello que impide la libertad del hombre, puede parecer que Buñuel está haciendo siempre la misma película. (En este sentido, la relación que existe entre "Nazarin", "Simón del desierto", "Tristana" y "El" parece evidente.) Y hasta cierto punto es cierto, ya que esas circunstancias represivas de las que habla Buñuel siguen siendo idénticas e inmóviles.

El afán de asimilación de cierta crítica cinematográfica española ha querido ver siempre en Buñuel a un buen creyente religioso que hace gala de ser ateo revolucionario porque se niega, machaconamente, a aceptar intelectualmente la evidencia que él ya "siente" o para criticar ciertos aspectos formales de la ortodoxia cristiana, pero sin apartarse de ella. Sin embargo, parece obvio que en el cine de Buñuel la religión ocupa sólo un lugar más —importante, eso sí— en la serie de problemas que el autor ha ido estudiando. En este sentido, "El" es una película clarividente. Las referencias a la situación de "caballero cristiano" del protagonista son tan importantes como las de su situación familiar o social. Tan importante en la película es El como su mujer, su suegra, el cura, el criado o el fracasado novio. Buñuel no trata sólo de plantear un caso extremo como consecuencia de una situación, sino la situación misma en la que, al margen del enfermo mental, se dan otro tipo de personas que, igualmente condicionadas, apoyan o crean con su conducta el extremismo del personaje central. Siendo éste, además, el único que, precisamente por su locura, consigue, de alguna manera, librarse de la situación en la que los demás siguen perfec-

cunstancias del hecho teatral? ¿No será, en definitiva, un contrasentido al ver, en el Marquina, cómo los componentes de los grupos se machacan mutuamente? ¿Qué deducciones lógicas no hará el crítico o el espectador conservador ante esa "superioridad" semanal de los actores "que no trabajan esa noche"? ¿Han pensado seriamente los grupos en lo que representan en tanto que público y en cuáles son sus intereses sociales y artísticos como tal público?

No se trata de hipocresías ni de renuncia al espíritu crítico. Se trata de sabernos en un lugar y en unas circunstancias. Se trata, puesto que tanto hablamos de sociedad y renegamos del "individualismo" a ultranza, de hacer la primera conquista sabiéndonos, críticamente, parte de un "público", de una entidad sociológica. Distintos, pero ligados a los que, en un plano general, intentan la misma crítica. ■ JOSE MONLEON.

NURIA ESPERT
Y PETER BROOK

El gran director inglés inició hace algún tiempo una serie de investigaciones sobre el lenguaje del actor. El próximo enero las reanudará, reuniendo en Persépolis (Irán) a un pequeño grupo de actores seleccionados en todo el mundo. Entre ellos figura la actriz española Nuria Espert, con la que decidió firmar el oportuno contrato tras verla en "Las criadas", a raíz de presentarse este espectáculo en el teatro de la Ciudad Universitaria de París. El hecho resulta absolutamente insólito en la historia contemporánea del teatro español, que debe ya a esta versión de "Las criadas" innumerables referencias de orden internacional.

tamente integrados. Más que preocupación teológica, la constante en el cine de Buñuel es la de analizar concienzudamente su sociedad, encontrando la base de su estudio en unos extremos en cierto modo autobiográficos, pero que conectan profundamente con la realidad de su generación y de su país. Educado su incisivo sentido del humor en la revolución surrealista de los años veinte, Buñuel trata de encontrar en ciertos aspectos de lo irreal (que va desde lo extremadamente fantástico hasta lo simplemente excepcional) una visión más auténtica y profunda de lo real.

"El" es la historia de un paranoico esquizoide. Pero su conducta, sus reacciones no pueden ser entendidas más que como síntesis expresiva de la sociedad que tipifica. Buñuel analiza minuciosamente a su pequeño monstruo y a los seres, también monstruos, que le rodean, pero que tiene colocados previamente en ese ambiente fantástico-humorístico que le permite llegar a conclusiones insospechadas. Aun cuando en ningún momento trate de cerrar la historia. Antes, al contrario, en "El", como en toda la producción buñueliana, el final será el punto de partida de un nuevo planteamiento y, al mismo tiempo, la puesta en cuestión de la historia tratada. Por encima de las anécdotas argumentales, el cine de Buñuel persigue una clarificación revolucionaria de su entorno. Sin embargo, lentamente, Buñuel ha ido abandonando la posibilidad de agredir violentamente con su cine. "Tristana", última, por el momento, de sus películas, es ya una meditación más soterrada, más de doble fondo. "El" pertenece todavía a esa época de su cine —perfectamente desconocida para los españoles— en que los planteamientos de la película eran más evidentes, más espectacularmente agresivos. Dieciocho años después de su realización, llega a las pantallas españolas esta obra sorprendente. El llamado cine malo de Buñuel —su época mexicana— deberá enseñarnos todavía muchas cosas. Buñuel y su cine seguirán siendo para los españoles, a pesar de la reivindicación oficial, un mito inaccesible. ■ DIEGO GALAN.

Humberto Solás:
«El cine cubano es un cine de rescate de los valores nacionales»

El ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica) fue creado en marzo de 1959. Con él nace el cine cubano. Después de once años de labor, sus logros son tangibles, aunque desconocidos por la gran mayoría de latinoamericanos sometidos a un sistema cultural colonialista. En ocasiones se conocen los títulos de algunas películas, otras veces el que obtuvieron tales o cuales medallas en festivales internacionales.

Hemos tenido la oportunidad de charlar con Humberto Solás, director de dos de las más importantes películas cubanas: «Manuela» —un medimetro sobre las guerrillas en Cuba— y «Lucía», un largometraje en tres partes. La primera (1895), una mujer de la burguesía de la colonia. La segunda (1932), una joven de la pequeña burguesía republicana, y la tercera (196...), una campesina en los años de la revolución.

Al charlar con Humberto —un joven sencillo, de unos veintiséis años, laureado en varios festivales y cargado de pretenciosos proyectos cinematográficos— queremos, en lo posible, romper ese mutismo que sobre el cine cubano se guarda.

—Humberto, cuéntanos algo de tu inicio en el cine...

—El ICAIC comienza su labor en mil novecientos cincuenta y nueve. En aquel momento yo planeaba comenzar la carrera de Arquitectura, pero decidí hacer un cine experimental para ver si podía integrarme al ICAIC, ya que me facilitaban todas estas cosas del cine. El cine era para mí una meta, una meta desde antes de la revolución, pero con muy pocas posibilidades, ya que en Cuba no existía Industria del Cine. Entonces hago una película experimental con los ahorros que yo podía lograr. Tenía un sueldo muy pequeño. Esta película experimental duró dos minutos, se llama «La huida» y es muy mala, pero no obstante me permitió entrar en el ICAIC. Ya en él, me dediqué a trabajar en faenas de tipo

burocrático, hasta que me fui integrando al proceso de producción; primero como asistente de producción; después, como productor; luego, como asistente de dirección. Después participé en un seminario que en ese momento se daba con los directores de documentales, o más bien, con los futuros directores de documentales.

«Pude realizar mi primer film en codirección, que se llamó «Variaciones». Este documental no es bueno. Fue parte de un grupo de documentales que no tuvieron ambiciones de tipo profesional. Más bien eran ejercicios de estilo. Se podría encontrar en ellos como común denominador, que se trata de trabajos miméticos. Trabajos que no expresaban en absoluto las necesidades político-culturales del país y que en definitiva queda como signo de una situación de enajenación. De una enajenación típica y podríamos decir tradicional, dentro de los autores del mundo subdesarrollado. Existe siempre en los inicios del subdesarrollo creativo una situación de mimetismo, una situación de complejo de inferioridad...

—¿Entonces?...

—Entonces se me presentó la oportunidad de hacer un cortometraje ya dentro de condiciones profesionales. Yo había agotado toda una etapa de experimentación. Ya se estaba desarrollando en mí una especie de toma de conciencia a partir de las necesidades que yo advertía en mí como realizador. Es entonces cuando hago «Manuela», que es ya un cine más nacional, más auténtico. Un cine que se inscribe dentro de las corrientes del cine cubano, que es un cine de rescate de los valores nacionales. Es un cine auténtico, un cine —ue acude a la revolución, que no la niega. Un cine que en definitiva comprende que negar la revolución es su muerte como estética. Planteo en «Manuela» el tema de las guerrillas que, en definitiva, es el tema más diferenciado que podamos tener en Cuba. Esta película ha tenido un cierto éxito y me da la oportunidad de realizar más tarde un largometraje: «Lucía».

—¿Qué pretendías al realizar «Manuela»?

—«Manuela» es parte de un

proceso que se inicia con ella y termina con «Lucía». Un proceso de hacer un cine de nuestra historia en el cual yo he desarrollado anécdotas que pretenden ilustrar, simbolizar el estilo de vida, las características, los problemas de cada época, en un tono más bien simbólico, de parábola.

—¿Con cuál de las dos te sientes más satisfecho?

—Yo podría integrar perfectamente a «Manuela» dentro de los cuentos de «Lucía». Con eso te doy la medida de que no tengo una preferencia por ninguna de las dos. De todas maneras, yo no las considero logradas en absoluto. No me permito el lujo de sentirme satisfecho nunca. Quizá «Lucía», en la medida de que había una mayor experiencia en mí, haya resultado más sólida, en cuanto a aspectos técnicos, de puesta en escena, et-



HUMBERTO SOLAS

cétera. De todas maneras, me siento insatisfecho con ambos trabajos.

—¿Tienes algo nuevo programado?

—He hecho en este verano un guión que, ahora cuando vuelva a La Habana, pienso transformar. Es un guión sobre los problemas contemporáneos de Cuba. No es una comedia como es «Lucía, sesenta», sino algo muy diferente. Estoy en una etapa de transición, no quiero continuar por el camino de «Manuela» y «Lucía». Quiero establecer en estos momentos una ruptura. No por miedo a la cristalización, sino de una necesidad de no cristalizar, no por temor, porque eso sería oportunismo. Es que ahora quiero hacer un cine más complejo, más profundo, un cine que le exija más al espectador, que me exija más a mí también. Entonces voy a hacer

una película sobre el problema contemporáneo de Cuba. Me interesa hacer un trabajo de este tipo, sobre todo de estos diez años de revolución. Las frustraciones, los logros. Lo desgarrador y maravilloso que es vivir en un país en una honda transformación social como Cuba.

—¿Cómo encuadras la realización cinematográfica en el contexto cinematográfico latinoamericano?

—Para contestarte tendría que comparar, antes que nada, la realización cubana con la brasileña. Este es un cine que los cubanos admiramos profundamente. Por otro lado, creo que nosotros hacemos un cine muy diferente al cine de ellos. Este es un cine que responde a necesidades totalmente diferentes a la nuestra. Los directores brasileños básicamente piden una revolución en sus películas. Rocha plantea en sus películas la necesidad de una revolución. Para el cineasta cubano, la situación es muy diferente, ya que esa revolución existe.

«De cierta manera, yo diría que la labor para el cineasta cubano es más compleja, ya que pedir una revolución... Creo que todo ser honesto la pide. Pero hablar de una revolución, de su complejidad, de su problematización, es una labor quizá más amplia.

«Creo que el cine cubano no está todavía a la altura que históricamente le está destinado. Creo que apenas está comenzando. Es ahora que los realizadores estamos logrando un cierto nivel de técnica, temática, etcétera. Ahora es que viene la etapa que creo será más fructífera. De acuerdo con los proyectos que estamos organizando, es ahora que se va a lograr una interacción entre revolución y cineasta. Hasta ahora, lo que se ha hecho sólo ha sido un poco, así como el reflejo de un orden establecido por la revolución, de anécdota. Creo que ahora comienza la etapa que va a diferenciar absolutamente el cine cubano del resto del cine latinoamericano. Básicamente, es un cine que corresponde a necesidades totalmente diferentes y que de cierta manera son común denominador entre países como Perú, Santo Domingo, México, Brasil, etcétera. ■ PABLO A. MARIÑEZ.