

Regreso a Camus

Alfonso Palomares, graduado en periodismo, ensayista político ("Africa, la hora de las violencias", que ya hemos comentado aquí), acaba de publicar en la colección de Epea titulada "Grandes escritores contemporáneos", una biografía de Albert Camus. Es notable el alza de la cotización literaria de las obras de este malogrado autor. En un coloquio reciente se analizó una encuesta, realizada entre estudiantes de bachillerato, en la cual Camus figuraba en el primer lugar de las preferencias. Susan Sontag, tan inclinada a la "boutade", pero tan penetrante a veces, rechaza por un lado la vigencia de su pensamiento—cuya falta de validez es obvia—, pero al mismo tiempo sitúa muy bien a Camus en su juego "escritor-amante" y "escritor-marido". Y aunque "La peste", con su trasfondo metafísico, nos quede ya muy lejos de nuestras preocupaciones, hay que reconocer que "El extranjero" se mantiene en un lugar de primera fila entre las grandes novelas del sig. XX. Otra cosa son su teatro, tan discutible si se exceptúa "Calígula", y su filosofía de la rebelión y "del mediodía", hermosa literatura, pero ejercicio dialéctico ocioso, justamente combatido en su tiempo por el equipo de "Les temps modernes", con Sartre a la cabeza. Qué débil Albert Camus en aquella polémica con Jeanson, y qué ironía la que años después supuso que el propio Jeanson fuera el jefe de la resistencia argelina en Francia mientras Albert Camus se abstiene de tomar partido (es probable que en el fondo simpatizase con una Argelia francesa a su medida, como muchos liberales europeos de Argel). Para sus compatriotas—había nacido en Mondovi, cerca de Orán— fue imperdonable su postura, y aún hoy, como he podido comprobar personalmente, si se pronuncia su nombre se suscitan reacciones de desagrado.

Pero, como hemos comentado, la generación joven sigue leyendo a Camus—seguramente al mejor Camus, el de "El extranjero" y "La caída"—y poco a poco se va convirtiendo en un clásico, aunque su pensamiento no sirva de modelo y su personalidad, cuya imagen nos dio con brillantez Simone de Beauvoir en "Los mandarines", no despertó demasiado entusiasmo. Alfonso Palomares describe su vida con una nada oculta admiración y aporta datos poco

conocidos entre nosotros (por ejemplo, la ascendencia asturiana del escritor). El libro de Palomares, muy bien escrito, con un estilo más cuidado que el de otros trabajos anteriores del periodista y escritor gallego, representa, a pesar de su apasionada aproximación a la figura biografiada, un intento objetivo de situarla ideológicamente, cuya imparcialidad queda de relieve cuando analiza su posición con respecto a la guerra de Argelia. Aparece muy claro que cuando el doctor Taleb dijo "no era de los nuestros" tenía razón. A los diez años de su muerte, leyendo el libro de Palomares regresamos a la problemática camusiana—desde una zona ya muy alejada— y al plantearnos de nuevo comprendemos mejor lo que fue la Europa de los años cuarenta y cincuenta, ya puro pasado en todos los sentidos. ■ E. G. R.

CINE

«Mogambo»: Segunda edición corregida y aumentada

La evolución, los nuevos tiempos, Europa... Ya se puede hablar del adulterio, incluso para mayores de catorce años. La reposición de «Mogambo» (John Ford, 1953), viene a eliminar uno de los casos más significativos y divertidos de la censura española. A la hora de su estreno en España, con el fin de evitar un adulterio, el doblaje convirtió a un joven matrimonio en dos hermanos. Pero, sus miradas, sus celos, su relación en imágenes acababa por crear un ambiente incestuoso mucho más jocosos que el insípido adulterio original. Ahora, sin que la publicidad pueda usarlo para el lanzamiento de la reposición, la versión es, en principio, la auténtica. «Mogambo», película semirrosa de aventuras, diecisiete años después de su realización, puede ser exhibida en España en su integridad, sin que el puritanismo celtibérico de los censores se vea excesivamente agredido.

«Mogambo» respondía a la

llamada de un mercado en el que triunfaban las películas con safaris, animales y selva. Un cierto instinto de liberación, de vuelta a la naturaleza; una necesidad de aire fresco, no viciado, reconfortante; la esperanza de un mundo distinto, donde el hombre fuera libre, hacían triunfar estas películas de aventuras en las que, al mismo tiempo que respondían a la demanda, se hacía constar la necesidad de la vida civilizada, la imposibilidad de que el hombre



podiera vivir alejado de sus semejantes.

La película de John Ford, si incide en los elementos básicos de la serie, apunta al mismo tiempo, dentro de lo que el esquemático guión le permite, una trayectoria distinta a la habitual. En «Mogambo», la aparición de los cocodrilos, de los gorilas, de las serpientes o de los leopardos no significa momentos de peligro para los personajes, no viene a crear el «suspense» primario propio del ambiente en que se mueve la película. Al contrario, Ford los usa con cierta diversión, como jugando con los elementos que le dan. A Ford le interesa más la posible relación de los personajes, decidiéndose a expresar su opinión sobre el puritanismo, la ortodoxia y las convenciones sociales. En una película sin música, sin truculencias, pero con las concesiones propias a la película «standard», Ford ofrece un breve mosaico de tipos humanos, haciendo gala de su evidente desprecio por las mentalidades estrechas, defendiendo al alocado personaje que interpreta Ava Gardner, que contrapone drásticamente a la timorata Grace Kelly, prototipo de la sociedad civilizada.

Sin que llegara nunca a convertirse en obra importante, el «Mogambo» de Ford, par-

tiendo de las imposiciones propias de la película pensada para su consumo inmediato, conseguía esbozar, aunque sólo mínimamente, lo que al cabo de unos años transformaría en una de sus más importantes películas: «Siete mujeres».

Interesante, como de costumbre, la reposición en España, aunque en esta ocasión pretenda disimular un dato histórico que define toda una época y una mentalidad. Junto con tantos otros casos, «Mo-

gambo» seguirá siendo la película del incesto y alguien hablaba, hace poco, de la necesidad de protestar del abuso que supone tratar de cambiar, al cabo de los años, una película tan clara y atrevida como la que en su día se proyectó aquí por ésta, de simple adulterio carente de morbo. ■ DIEGO GALAN.

Pietro Germi, un cine de coartadas críticas

Una corriente cultural: el neorealismo. Cuatro autores cuya obra sigue una trayectoria individual coherente: Antonioni, Fellini, Rossellini y Visconti. Una generación—1960—quemada en menos de cinco años (Francesco Rossi, Zurlini, De Seta, Olmi, Petri) y de la que sólo se mantiene con fuerza un hombre: Pasolini. Una «opera prima» revulsiva: "I pugni in tasca", de Bellocchio (1964-65) y una "secunda" esclarecedora: "Prima della rivoluzione", de Bertolucci (1964). Multiplicidad de intentos aislados en lucha con una estructura económica en poder del capital norteamericano.

Este podría ser un resumen telegráfico de lo que ha sucedido en el cine italiano durante los últimos veinticinco años; es decir, desde la caída del fascismo y fin de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días. Un resumen que olvida aquello que quizá resultase más revelador: la consideración de toda una serie de figuras secundarias, de películas nunca fundamentales, de intentos creadores cuyas limitaciones les impiden mantenerse en la superficie. Aplicando la visión histórica unanuniana, las batallas, los hechos dinásticos, las conquistas imperiales vendrían a convertirse aquí en el esquema del comienzo, portavoz de un cine italiano "oficial". Las comedias sentimentales y costumbristas, los "peplums", el "western-spaghetti", los "jamesbondismos", los films de comandos o de educación sexual aparecerían como la intrahistoria, el cine italiano "real". Y fluctuando entre ambos, con aspiraciones pero mercenario, con coqueteos ideológicos pero inocuo o abiertamente reaccionario, con momentos de calidad pero aplastado por un burdo tratamiento de lo que narra, hay todavía otro cine compuesto de fracaso y comercialismo, de mediocridad y buenos deseos, de desilusión y torpeza, de traición y esperanza, cuyas interrelaciones con los otros dos estratos son, ante todo, reveladoras en su análisis. Es el cine de unos hombres que nacen culturalmente con el neorealismo; que se esfuerzan por incorporarse a unas propuestas estéticas e ideológicas, pero lo hacen miméticamente, a destiempo, sin fuerza; que se aferran a una honestidad personal que, vista desde fuera, posee no obstante excesivas apariencias de oportunismo o contradicción total; que acaban por disminuir de la lucha tras años de esfuerzo por mantenerse vivos; que o se traicionan (Masselli: "Guapa, ardiente y peligrosa"), o se lamentan inútilmente (Vancini: "Las estaciones de nuestro amor"), o vuelven a un estéril punto de partida (Bolognini: "Metello"), o se dejan llevar (Zampa: "El médico de la mutua")... o fingen (Germi: "Divorcio a la italiana"; Lizzani: "Bandidos en Milán"). Quizá estos hombres no lleguen a constituir una generación: debido a su diferente edad o a las fechas separadas de sus primeras obras, pero si son un grupo definido, cuya coherencia nace del fracaso, del verse impotentes ante una realidad sobre la que no se ven capaces de actuar. Al estudiar en conjunto el cine italiano contempo-