

**Los frutos de un cine que nunca llegó a ser nuevo**

De entre todos los mitos culturales que sustentan el cine de los años sesenta, la aparición de los autocalificados «nuevos cines» presenta características especialmente reveladoras y significativas. Tras el «boom» de la «nouvelle vague», todos los países buscaron un fenómeno similar, asimilando justificación con posibilidades exportadoras, paternalismo con diplomacia, industria con rebeldía controlada. Más allá de la validez de unas obras concretas y de los hombres que las realizaban, todo un tinglado político-publicitario se empeñaba en presentar coherencias donde sólo había una serie de puntos de partida necesariamente comunes, análisis de conjunto cuando eran frustraciones de base lo que se tenía ante los ojos, conflictos generacionales en vez de alternativas de consumo. Pero el lanzamiento asimilable de un grupo de nombres o bien era destruido por las contradicciones de la propia estructura en que desarrollaban su trabajo o la prolongación de ese mismo trabajo revelaba lo apresurado del reclutamiento y, por lo tanto, la debilidad de unas propuestas que, por lo general, no resistían la aparición de las segundas obras. El análisis del «nuevo cine español» o del «nuevo cine alemán» —como dos extremos de un mismo intento— arrojan suficiente luz sobre estos planteamientos. Por no se sabía qué piqueta dialéctica, una sociedad que había permanecido inmutable en su juego político-económico, que no había establecido ninguna solución de continuidad con su pasado inmediato, era capaz de engendrar unas formas culturales renovadoras en fuerte oposición a las existentes. A causa de un intercambio más o menos explícito de conveniencias, a nadie le interesaba romper el artificio. Gracias a las subvenciones estatales, los cineastas jóvenes podían llevar a cabo su soñada «opera prima»; merced a esas primeras obras, las revistas semi o plenamente especializadas, llenar sus páginas con artículos un poco más vendibles de lo acostumbrado; el espectador, lanzar ese «¡Por fin!» que destapa el cajón de las frustraciones, y el Estado, recuperar unos siempre necesarios prestigios, quizá perdidos en empresas

de tipo contrario y de nivel superior. Se cerraba así el ciclo. Con ello, insisto, no se invalidaba la calidad de unos films concretos en aras de un planteamiento crítico totalitario, pero sí su aglutinamiento como conjunto solidario.

Pienso que el máximo —o el único, más bien— interés que puede llevar a la proyección de «Es» (Ulrich Schamoni, 1966), bautizado por el distribuidor español como «El fruto» en un alarde de terminología serial-radiofónica, radica en la aceptación o rechazo de opiniones similares a las expuestas. Es decir, en cuanto que el film del más pequeño de los Schamoni ocupa un lugar relevante dentro del «nuevo cine alemán» y constituyó en Cannes 66 —junto con «El joven Törless», de Volker Schlöndorff— el primer reclamo internacional de la actual producción germana. Ciertamente desde el fin de los años veinte, con el «realismo de Weimar» (etapa aún no estudiada en profundidad), el cine alemán no había levantado cabeza y que las películas de la posguerra sólo ofrecían una breve y mediocre gama de tonalidades, de «Sissi» a las policíacas sobre Edgar Wallace, aun contando con alguna personalidad interesante, como la de Staudte, y los intentos de «qualité» tipo «El puente», de Bernhard Wicki, pero todavía así extraña el relieve y significado que se concedió, hace sólo cuatro años, a un film de la pobreza de «Es». Salvando su primer tercio, en que existe una cierta agilidad expositiva y un convincente trabajo directo con los actores (Sabine Sinjen, en especial), no exentos ambos de facilidad, «El fruto» se hunde en una torpeza moralística que evita sistemáticamente los problemas que va planteando. Si hasta cierto punto es lógica en una obra primeriza la no integración de los elementos estéticos manejados por su realizador, ya no resulta tan explicable el aburrimiento que domina la película y la inserción de secuencias como la del cementerio, la peregrinación de Hilleke a través de diversos médicos, que se niegan a hacerla abortar, o los continuos paseos de Manfred con sus clientes en busca de terrenos para construir o especular, que valdrían para descalificar a cualquier director de tercera fila. Lo que en principio parecía ser una mirada en torno a una joven pareja perteneciente a la burguesía y un intento de unirla documental y dialécticamente a la ciudad (Berlín) en que desarrollan su trabajo, se convierte

en un film añadible a la ya numerosa subsección genealógica de la programación española de Arte y Ensayo. Lo más grave es que ni «Alle Jahre wieder» («Lo mejor de la vida»), (1967) ni —al parecer— «Quartett im Bett» (1968) o «Wir zwei» (1970) significan un progreso ante estas insuficiencias de Ulrich Schamoni. ■ FERNANDO LARA.

**DEL EXOTISMO AL EROTISMO**

*En la entrevista de nuestro colaborador Diego Galán al realizador cinematográfico Gonzalo Suárez, publicada en el anterior número de TRIUNFO, hay dos erratas que tergiversan el sentido del texto impidiendo la comprensión del mismo. Cuando Gonzalo Suárez habla de la necesidad de ampliación del universo fílmico, dice de las películas tradicionales que proporcionan una visión antiquilosa de la vida "que nos está sirviendo para sobrevivir", cuando debería decir "que no nos está sirviendo ya para sobrevivir". Puede encontrarse la segunda errata cuando, al hablar del cine de Glauber Rocha, habla de "los tópicos reconocibles tras la pátina de erotismo y revolución", cuando debería decir de "exotismo y revolución". Sin duda, el lector comprendería en este sentido las declaraciones de Gonzalo Suárez.*

**T** **EATRO**

**«Los viejos no deben de enamorarse»**

Para los no gallegos, el nombre de Castelao —equiparable, únicamente, con el de Rosalía— significaba, hace apenas unos años, bien poco. Muerto en el exilio y transterrado en 1939, cayó sobre su obra un largo silencio. Supimos, primero, por la publicación en Francia de una antología de textos políticos, de sus ideas y luchas al frente de un galleguismo decididamente distanciado del nacionalismo decimonónico y conservador. Conocimos luego algunos de sus relatos, editados ya en España, que ocupan el primer puesto dentro de la

narrativa gallega. Le ha llegado ahora, finalmente, el turno al teatro, a su única e interesantísima obra dramática, «Os vellos non deben de namorarse», cuya versión castellana, del poeta gallego Manuel María, acaba de publicar la revista «Primer Acto».

Yo no sé la proyección que aguarda a esta versión de la obra de Castelao. No sé si alguien decidirá montarla, como ya han hecho con el original algunos grupos gallegos. En todo caso, lo que sí me parece seguro es que, a la hora de las citas de propuestas teatrales alzadas al margen de nuestra dramaturgia burguesa tradicional, este título de Castelao va a ganar resonancia, ya a sonar con más insistencia.

Por lo demás, el drama, sensorial y temáticamente impregnado de vida gallega, reitera una paradoja que, a fuerza de repetirse, ya ha dejado de serlo. Me refiero a la superior «teatralidad» que parece existir en las propuestas de tantos «escritores» respecto de los limitados textos de muchos dramaturgos. Ajenos a la esclavitud de las convenciones del aparato teatral es-

perpentos de Valle-Inclán, con quien, como es lógico, guarda Castelao, al menos contemplados ambos desde fuera de Galicia, una serie de afinidades culturales —a pesar de cuanto les separa—, para apoyar lo que aquí digo. Si el dramaturgo, al erigirse en «autor», tiende a desplazar o castrar los elementos también autorales que son propios de la interpretación y de la puesta en escena, el «escritor», en cambio, solería dejar libre el camino que va de su texto al espectáculo dramático. Lo cual no quiere decir que entre el escritor «despreocupado» de la escena —como podría ser el, por otra parte, extraordinario Espriu— y el autor carpenterista tradicional —desde Benavente al último de los benaventinos supervivientes— no quepa una tercera y más rica posición teatral: la que tipifican, por ejemplo, un Brecht o un Planchon, conscientes de su doble función de «escritores» y, en tanto que hombres de teatro, «coautores», en unión de sus colaboradores, del espectáculo.

Castelao aporta a esta problemática autorial una posición singularísima. El era un extraordinario dibujante, poseía una sensibilidad plástica, y su obra, «Os vellos non deben de namorarse», resulta en este punto rigurosamente exigente. Recordemos, en este mismo sentido, la carga plástica de Valle; sólo que si Valle se conforma con sus seriales acotaciones literarias, Castelao, pintor, intenta responder a la provocación del paisaje y de la cultura gallega con los medios que le son propios. Castelao asegura que «el autor sería capaz de ver su obra revisada por un literato si es que no hubiera tenido ocasión de asistir a los ensayos, pero no consentiría ninguna alteración en la fisonomía de los personajes y en el colorido de las escenas, a no ser que el convencimiento le hubiese entrado por los ojos antes del estreno». La exigencia invierte los supuestos del teatro español, donde el dramaturgo ha solido mostrarse, sobre todo, celoso defensor de las palabras. Queda en pie la gran incógnita, para siempre indespejable, de saber qué reelaboraciones totales de su obra no le hubiesen entrado por los ojos. Está perdida para siempre la reacción de los que se rebelaron contra la tiranía de los modos escénicos españoles —Unamuno es otro caso— sin llegar a descubrir o conocer las me-

