

miento de que los salmones vuelven al final de su vida al mismo río en el que nacieron. Las dificultades y trágico destino del descubridor que, al final, muere víctima del progreso al querer hacer volar una presa que impide que los honestos salmones puedan cumplir su destino. El tercer título español es «En un lugar de la Manga», de Mariano Ozores, interpretada de nuevo por el tándem Manolo Escobar-Conchita Velasco, con la colaboración especial de Gracita Morales, José Luis López Vázquez, Tip y Coll, etcétera. Debe perdonarme el lector si confieso no haber visto aún este film; las razones han sido únicamente de tiempo, ya que mi personal entusiasmo por Ozores tras haber visto «Después de los nueve meses» no tiene parangón en el país.

Si bien no se han citado aquí todos los títulos de la cartelera madrileña, estos dos pequeños bloques ofrecen una perspectiva aproximativa a la situación actual de la exhibición española. No se trata, claro está, de discutir el valor e interés de las reposiciones, máxime cuando éstas nos llegan en versiones originales e íntegras. O, como en la mayoría de los casos arriba citados, son estrenos absolutos que nos llegan con un retraso de años motivado por problemas de censura o por miopía de los distribuidores en su momento. Tampoco se pretende ocultar la inexistencia de una filмотeca que nos obligue aún a desconocer una serie de títulos—llamados fundamentales—o nos escamotea la posibilidad de analizar y entender las más importantes tendencias, escuelas y momentos del cine. Es obvio que, en su defecto, las distribuidoras se vean en la obligación de recurrir a estos títulos que cada día, y contra cualquier pronóstico, obtienen mayor éxito de público.

Como punto final quizá convenga recordar los títulos que, durante los últimos años han mantenido el interés de la crítica europea; revisar los periódicos, las revistas, los comentarios de los amigos viajeros o de los «enviados especiales» y tratar de descubrir las razones que hacen que estas películas no hayan sido aún exhibidas en España. Quizá basta con proveerse con

un cartera actual de cualquier capital del resto de Europa (por mantenernos sólo en países vecinos) y hacer una ligera comparación con la que esta semana, y no de una marea excepcional, nos ofrece Madrid.

No deja de ser interesante hablar hoy aquí de «Julio César» o de «Lola Montes». Pero tampoco creo que deba olvidarse el conjunto de películas a las que tenemos opción, y tratar de entender qué ocurre para que la mayoría de las distribuidoras se especialicen en títulos de hace veinte años; por qué el cine español, unos días antes de la nueva ley, se sigue empeñando en hacer un cine aún más antiguo que el de las repeticiones si es que, alguna vez, se han hecho en algún sitio del mundo películas así. Y si eso ha ocurrido, por qué, dónde y cómo. ■ DIEGO GALAN.

''El cine de 1931''
es más ''1931''
que ''el cine''

«El desarrollo histórico tiene su origen no en principios formales, ideas y entidades, no en sustancias que se desarrollan y engendran en el curso de la Historia simplemente "modificaciones" de su esencia fundamentalmente ahistórica, sino de que el desarrollo representa un proceso dialéctico en el que todo factor está en estado de movimiento y sujeto a un constante cambio de significación, en el que no hay nada que tenga valor intemporal, pero tampoco nada unilateralmente activo, sino que la totalidad de los factores, materiales y espirituales, económicos o ideales, están ligados en una indisoluble interdependencia y de que nosotros no podamos en lo más mínimo retroceder en el tiempo a ningún punto en el que la situación históricamente definible no haya sido ya el resultado de esta acción recíproca» (Arnold Hauser).

Terminaba mi anterior comentario sobre la Historia del Cine con una doble interrogante en torno a nuestra postura ante los films clásicos y, en definitiva, preguntándome por la propia significación de

este término. Si el problema del clasicismo es típico en la crítica cultural contemporánea, aplicado al cine y dada su juventud, presenta unas aristas particularmente agudas. Nos hemos apresurado a definir, a situar, a establecer posiciones inmutables, como si nos diera miedo de que las obras se perdiesen en la confusión o el olvido. Lumière, Méliès, Griffith, Eisenstein, Lubitsch, Flaherty, Clair, Vidor, Lang, «eran»—casi desde un principio—algo muy concreto en la Historia del Cine. Las profundizaciones en su labor se han apartado raramente de la línea trazada por aquellos que la estudiaron en primer lugar. Los obstáculos para revisar periódicamente unos títulos concretos—y más en casos como el nuestro, donde la Cinemateca brilla por su ausencia—, sometidos a una nueva y enriquecedora perspectiva, contribuye de manera fundamental a que entre la película y el crítico de hoy se establezca una especie de barrera (formada por juicios, valoraciones, escalonamientos) que dificulta notablemente una verdadera aproximación al film. En este sentido, resulta muy revelador el análisis de los furibundos ataques—sobre cuya justicia no entro ahora—lanzados por la crítica no oficial contra René Clair al visionar sus obras del período 1930-1933 en estos últimos meses. Salvo mínimas excepciones, dichos ataques no afectan en realidad a la filmografía del autor de «Quatorze Juillet», sino a la consideración que se le ha dado dentro de la evolución del cine, factor externo y no imputable, en absoluto, a su autor.

En justicia, es contra Charles Ford, Bardèche y Brailach, Richard Griffith, Fernández Cuenca, Jean Mitry o incluso Georges Sadoul, es decir, contra los historiadores de su cine y no contra el propio Clair como se han dirigido las invectivas. Podemos decir algo que ahora se nos aparece como indiscutiblemente cierto (que, por ejemplo, René Clair no es un creador esencial en la Historia del Cine), pero que, pensando con serenidad, no pone en cuestión los significados de una obra completa, sino la falta de lucidez—lucidez posible o no, eso ya es otro problema—de que-

nes la situaron en un lugar preeminente.

Creo, entonces, que sólo partiendo de esa interdependencia, de ese proceso dialéctico que Hauser propone en la larga cita que encabeza este trabajo, seremos capaces de llegar a un enfoque mínimamente satisfactorio. En su «El método estructuralista genético en Historia de la Literatura», el recién fallecido Lucien Goldmann planteaba así el tema: «Consideramos la creación cultural como un sector, privilegiado sin duda, pero de la misma naturaleza que los demás sectores del comportamiento humano y, como tal, sometido a las mismas leyes, y que ofrece al estudio científico dificultades si no idénticas, al menos análogas». El cine es una parcela demasiado reducida, demasiado poco importante en el proceso general de una sociedad, como para considerarla aisladamente, lo que—por otra parte—no dejaría de ser un torpe idealismo. Resulta de interés comprobar cómo «City streets» («Las calles de la ciudad»), de Rouben Mamoulian, paga un excesivo tributo al año de su realización (1931), con el deseo obsesivo de hallar imágenes sonoras, ruidos insospechados, pero es mucho más sugestivo auscultar la sociedad alemana pre-nazi que surge de cada plano de «M, mörder unter uns» («M, el vampiro de Düsseldorf») que Fritz Lang rodó en ese mismo año, valorar en sentido histórico, no ya de estilo personal, el profundo cinismo con que el autor de «Furia» narra esta especie de parábola casi premonitrice. Y tampoco parece—por referirme a películas que TVE ha ofrecido en estos días—que el éxito mundial de «Der kongress tanzt» («El congreso se divierte», de Pommer y Charrel, seguimos con 1931), nazca precisamente de sus valores fílmicos, lo mismo que su prohibición por la censura hitleriana seis años después. La búsqueda de una historia interrelacionada del cine no juicio histórico, que Tierno Galván definía como la «seguridad irracional de que la cultura es una relación causal de hechos y que tiene muy poco sentido pretender romper esta causalidad». Sin llegar a caer en la trampa por él denunciada de «recuperar humanísticamente la revolución», bien vale arriesgarnos en el camino opuesto. ■ F. LARA.

triumfo
RECOMIENDA

CINE
MADRID

LA JOVEN, Buñuel (Pompeya). JULIO CESAR, Maniewicz (Alexandra). REPULSION, Polanski. IVAN, EL TERRIBLE, Eisenstein (California). THE DAMNED, Losey (Gayarre). L O L A MONTES, Ophüls (Infantes). AL ESTE DEL EDEN, Kazan (Fellipe II, Usara). BESOS ROBADOS, Truffaut (Extremadura). EL COMPROMISO, Kazan (Avenida). EL CREPUSCULO DE LOS DIOSSES, Wilder (Sevilla). DOCE DEL PATIBULO, Aldrich (San Rafael). LANDRU, Chabrol (Apelo, Bahía, Bécquer, Morasol, Niza, Postas, Río).

BARCELONA

ROMA, CITTA APERTA, Rossellini. MAMMA ROMA, Pasolini (Alexis). CABEZAS CORTADAS, Rocha (Arcadia). EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA, Has (Publi). AL ESTE DEL EDEN, Kazan (Avenida, Ducal, Edén, Iris, Selecto). BESOS ROBADOS, Truffaut (Céntrico, Dante, Provenza, Texas). EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN, Fisher (Bohemio, Galileo). EL COMPROMISO, Kazan (Novedades). EL DETECTIVE, Douglas (Bonanova, Máximo). LA MUJER INFIEL, Chabrol (Cervantes, Nápoles, Verdi). LOS PROFESIONALES, Brooks (Goya).

TEATRO
MADRID

LA ESTRELLA DE SEVILLA, Lope de Vega (Español). TODO EN EL JARDIN, Albee (Figaro). TANGO, Mzorek (Bellas Artes). FESTIVAL INTERNACIONAL (María Guerrero).

BARCELONA

HOMENAJE A JOAN OLIVER (Capas). EL PRECIO, Miller (Moratin). MORT DE DAMA, Villalonga (Romea). CIRCO DE MOSCU (Palacio de los Deportes).

TVE

CARA DE ANGEL, Preminger (Primera Cadena, día 25, 10 noche). LOUISIANA STORY, Flaherty (Segunda Cadena, día 25, 6.45 tarde).

LIBROS

CABALLERIA ROJA, Isaac Babel (Barral Editores). LA NOVELA PICARESCA Y EL PUNTO DE VISTA, Francisco Rico (Seix y Barral). ANTOLOGIA DE LA BEAT GENERATION, M. R. Barnatán (Plaza & Janés). RAFAEL ALBERTI, LOS OCHO NOMBRES DE PICASSO (Kairós). LA HISTORIA ESPAÑOLA EN SUS DOCUMENTOS (pasqueras), Fernando Díaz Pija. NIHILISMO Y ACCION, Fernando Sabater (Taurus). CARLOS MARX, Franz Mehring (Grijalbo).