

CINE

El neorrealismo como sustitución política

Extrañas Navidades estas, marcadas —desde el punto de vista de la cartelera madrileña— por el signo de la sustitución. Se esperaba «La confesión», de Costa-Gavras, y nos hemos encontrado con «Del amor y de la infidelidad», de Lelouch; estaba programada «La hija de Ryan», de Lean, y su lugar lo ocupa «Pierna creciente, falda menguante», de Aguirre.

Ante este panorama, tres películas italianas cobran una atención desproporcionada con su real validez: «Arroz amargo» («Riso amaro», 1949), de Giuseppe de Santis; «Un cierto día» («Un certo giorno», 1968), de Ermanno Olmi, y «El demonio de los celos» («Dramma della gelosia», 1970), de Ettore Scola. Enfocables las tres bajo el prisma del neorrealismo o sus influencias posteriores, es el film de De Santis el que —veintidós años después— ofrece unos mayores márgenes de interés y, curiosamente, de novedad.

Con Cisconti (y Lizzani más tarde), Giuseppe de Santis viene a marcar la opción marxista de un neorrealismo excesivamente influenciado por la ideología cristiana de un Zavattini, un Rossellini o un De Sica. Poseedor de una filmografía muy significativa (casi desconocida en España), sobre todo en su primer período —1947-1951—, que contiene la tetralogía «Caccia tragica», «Riso amaro», «Non c'è pace tra gli ulivi» y «Roma, ore 11», lo mejor de su cine viene marcado por una dualidad evidente entre el documento social de carácter semi-periodístico y la caracterización melodramática de la anécdota argumental que vertebraba la narración. Dualidad que el autor de «Italiani, brava gente» asume a la plenitud y trata de ensamblar mediante un estilo barroco, apasionado, que no teme caer en el efectismo. La reposición de «Arroz amargo» (en versión íntegra!) demuestra la mayor validez del primer elemento —el testimonio social—, aunque se echa en falta una más

compleja riqueza de datos sociológicos sobre el trabajo del proletariado femenino eventual anualmente explotado en los arrozales del Po. Sólo cuando el melodrama se transforma en «grand guignol» (secuencia prefinal, con el asesinato y el suicidio) o el erotismo primitivo que campea por toda la obra de De Santis deviene brutal, el segundo factor de la dualidad alcanza un plano similar de interés, aunque siempre lastrado por la excesiva relevancia que adquiere el célebre personaje corporeizado al máximo por Silvana Mangano y que la lanzaría profesionalmente. La necesaria solidaridad ante la explotación, el nacimiento de un «lumpen» que trata de evadir la cobardemente, la condena de toda iniciativa individual

sociales italianas y la aparición de obras que ya no se ajustan estrictamente a los moldes establecidos, como «Bellissima», de Visconti; «Cronaca di un amore», de Antonioni, o «Umberto D», de De Sica), su visión del mundo, su interés por lo no relevante, lo no significativo, su entusiasmo por lo cotidiano y los detalles nimios, iba a influir en gran parte del cine posterior, aunque sólo fuera desde una postura de rechazo, de integración superficial o de punto de partida para incorporar a unos personajes sobre los que se ironizaba. La segunda postura puede venir ejemplificada por «Un certo giorno», donde Olmi se entrega a su habitual juego de construir una historia en la que «no pasa nada», sin que

una construcción base, «standard», que acaba repitiéndose en todas las películas de ambos géneros. Basta variar algunos elementos para crear la «obra», pero respetando siempre el esquema simplón del suspense o el sorprendente final para que el film en cuestión pueda alcanzar el éxito taquillero para el que se prevé.

Quizá por eso resulta interesante la primera película de George A. Romero (USA), «La noche de los muertos vivientes» (1968), que se estrena ahora en Madrid. En ella, Romero ha suprimido cualquier esquema ortodoxo, partiendo de una puesta en escena realista, minuciosamente detallada, sin elipsis, logrando crear así una naturalidad en la acción que imposibilite la abstracción terrorífica. Aunque parta para su historia de un elemento fantástico, éste, ligeramente explicado, pretende convertirse en una realidad cotidiana, ya que Romero quiere, a partir de su alucinante historia, llegar a conclusiones diferentes a las habituales en las películas de la serie. Por ello, los elementos dramáticos puestos en juego (un negro único superviviente de la matanza, las fuerzas del orden, la ciencia, los cadáveres antropófagos, que no sólo eliminan a los seres vivos, sino toda una serie de concepciones sociales) adquieren una significación bien clara y son los que justifican la película y la utilización del género (y permítaseme, por convenio, la idea de que existe realmente ese «género» de terror y que «La noche de los muertos vivientes» tiene alguna relación con él).

Sin embargo, el detallismo de la acción antes citado ha conducido a Romero a un alargamiento de escenas, a una relación exhaustiva de datos que configuran diferentes niveles de la narración. Y éstos acaban por encontrar cierta dificultad en una unificación general, mucho más cuando algunos momentos de la historia (como los que muestran la «escalada» de los cadáveres) resultan en todos los sentidos bien diferentes a otros (las discusiones sobre la conveniencia de refugiarse en el sótano o en la propia casa). La brusquedad en el cambio de tensiones (y no me refiero a sensaciones subjetivas, sino incluso a medios de planificación, de «composición» cinematográfica) imposibilita una coherencia en la continuidad estética e ideológica de la película. Así, las intenciones

del autor, por llamarlo de una manera, aparecen desperdigadas, incluso a veces de forma inesperada, sin que pueda relacionarse en el conjunto de su película. Y, como ejemplo, quizá puedan ser útiles las escenas finales (con la fría muerte del superviviente), sólo justificadas por la larga descripción a través del televisor, explicación funcional de la acción que se va a desarrollar a continuación.

«La noche de los muertos vivientes», película fascinante e incluso vomitiva, según he podido comprobar por algún espectador, supone, ante todo, un acercamiento adulto al cine fantástico que si bien, a mi juicio, no acaba por realizarse, supone una posibilidad para films posteriores, absolutamente inexistente en los consabidos films de serie.

A señalar como dato de interés que, en compensación a



«El demonio de los celos», de Ettore Scola.

contraria a los intereses de un grupo sometido, el tímido hallazgo de una conciencia de clase constituyen otros aspectos dignos de análisis en «Riso amaro» y sobre los que el guionista de «Osessione» basa su argumentación ideológica. Epi dérmicamente en ocasiones, el film continúa un camino estético iniciado por los clásicos soviéticos y que el más puro neorrealismo tomaría como propio: el testimonio directo, informativo, pero dramatizado, de una situación concreta. Un modo típico de realismo, cuya vigencia ha sido y es muy discutible y a cuyo debate podría muy bien contribuir la exhibición cíclica de la obra de De Santis y, en especial, «Roma, ore 11», su film más unitario.

Aunque el neorrealismo, como grupo compacto y definido, pueda darse por terminado en 1951 (con la sustitución de las circunstancias

en esta ocasión el cineasta sobre el que gran parte de la crítica católica cifraba sus esperanzas haya conseguido otra cosa que una película mínima, aburrida hasta la irritación. Mientras que «El demonio de los celos» —dentro de la tercera postura—, con su «Jules et Jim» imposible como anécdota central, demuestra la esterilidad a que ha llegado un tipo de comedia que no se arregla ni con magníficos intérpretes ni con guiños «inteligentes» al espectador avisado. ■ FERNANDO LARA.

«La noche de los muertos vivientes»

El cine de terror o de ciencia-ficción ha llegado a tener



la antología cinematográfica que las carteleras españolas del año setenta han venido ofreciendo, en su imposibilidad material de poder mostrar la producción mundial más reciente, este film, de sólo hace dos años (la fecha media de producción de los films de interés estrenados en el transcurso del año pasado no supera la de 1960), recién estrenado en París, nos informa brevemente sobre la cinematografía joven estadounidense. Película seguramente realizada entre amigos, interpretada por actores no profesionales, fotografiada por el propio George A. Romero, se inscribe en los nuevos métodos de producción de aquel país. Por otro lado, y sin que esto sea nada científico, sino pura especulación personal, esta pe-

lícula, vista en sesión privada, hubiera hecho pensar en inevitables mutilaciones de censura. Al parecer no ha sido así, y a pesar de ello no he descubierto, en las ocasiones que he podido verla, ningún «accidente», ningún grito de protesta, nada más que la normalidad absoluta, lo que sin duda hace pensar que el público español no es, como se pretende, retrasado mental.

■ DIEGO GALAN.

''La sangre del cóndor'' Cine latinoamericano de testimonio y combate

PARIS.—Un diario de La Paz publicó un reportaje sobre las actividades de un grupo de expertos norteamericanos. Estos se dedicaban a esterilizar a las mujeres indias en un centro de maternidad de Cuatjata.

«Somos los amos, debemos pues pasar antes que ellos. Los esclavos tienen que trabajar para nosotros. Si no tenemos más necesidad de ellos, hay que dejarlos morir. Es inútil cuidarlos o vacunarlos en los Servicios Sanitarios Alemanes. Su proliferación es inconsiderable. Déjeles, pues, utilizar los métodos anticonceptivos o practicar el aborto; cuanto más lo hagan mejor será...» (1).

Sobre este tema, Jorge Sanjines realizó su segunda película, «La sangre del cóndor». La primera, «Ukamau», le costó su expulsión del Instituto Nacional de Cinematografía Boliviano, del que era fundador y director: «Lo consideraron "negativo" —dice Sanjines—. Era en tiempos de Paz Estensoro. Yo entonces estaba de acuerdo con las ideas nacionalistas y revolucionarias de Estensoro. Pero pronto perdí toda ilusión al no nacionalizar las minas ni realizar una reforma agraria. Fundamos nuestra propia productora, para hacer "Yawar Mallko" (2). He querido mostrar en esta película que el imperialismo no impone a nuestro pueblo únicamente la

esterilización física, sino también mental, cultural y política.

«Es un problema de vida o muerte en todos los aspectos —continúa Sanjines—; la cultura india contiene conceptos completamente diferentes de los "valores occidentales" que se nos han querido imponer durante siglos. No es que queramos encerrarnos en la cultura india, pero se trata de salvaguardarla y de valorizarla. Si se pueden unificar los dos componentes —cultura india y occidental— para crear una nueva cultura, tanto mejor.

«Los hijos constituyen el don por excelencia del matrimonio y contribuyen, sobre todo, al bien de sus propios padres. Nadie puede intervenir en el sector más reservado de la intimidad personal... No permitáis que se introduzcan en las familias prácticas contrarias a la ley natural... (3).

«Personalmente —dice Sanjines—, yo soy partidario del control de nacimientos. Pero, evidentemente, no impuesto, y tampoco en el caso de Bolivia. Se trata de un país en el que no hay explosión demográfica, donde la densidad de población es de cuatro habitantes por kilómetro cuadrado y la mortalidad infantil del cuarenta por ciento. En un territorio como dos veces España, no viven más que cuatro millones de habitantes. Una verdadera política de desarrollo boliviana exigiría, al contrario, un aumento de la población. Eso lo saben muy bien los yanquis: sus sociólogos, sus antropólogos, sus economistas han estudiado nuestro país y la población india durante años. Las medidas que tomaron son el resultado de estos estudios. Yo estoy convencido de que los norteamericanos quieren controlar el crecimiento de un pueblo que está llamado a convertirse en un gran foco de resistencia a sus acciones. Quizá más que los de otros países de Sudamérica. El campesino boliviano está armado, generalmente. Tiene una gran combatividad y una gran tradición de la colectividad. No hay más que ver la historia de Bolivia. Cuando el pueblo supo concretizar al enemigo luchó contra él rápidamente. El problema es que en Bolivia no se sabe muy bien dónde está el imperialismo. Se sabe que es el enemigo, pero falta por concretizarlo».

Sanjines y su grupo han tenido mil dificultades para realizar el film. Ninguna empresa, ningún banco quiso adelantarles el dinero necesario. Tu vieron que recurrir a préstamos personales, a suscripciones de obreros, de estudiantes. La censura lo prohibió...

«Si, pero como teníamos muchos amigos en la prensa, logramos alertar la opinión. Hubo manifestaciones en La Paz, con intervención de la policía. Una semana después, la película estaba autorizada. Todo ello sirvió de publicidad y había un enorme interés por verla. Ahora va de pueblo en pueblo.

«Quiero insistir en que yo no soy el autor único de esta película, y de los futuros proyectos. Formamos un grupo con reparto de responsabilidades, y las decisiones esenciales son siempre colectivas».

«La sangre del cóndor» se proyecta en París con gran asistencia de público. La crítica ha sido muy favorable. ¿Y en América Latina?

«Sí, en Francia va muy bien. Esperamos que se proyecte también en Chile y en Uruguay. Se han hecho gestiones en Venezuela, en Colombia y en Perú. Por todas partes nos encontramos con las presiones norteamericanas —particularmente fuertes en Brasil y en Argentina—. Ahora bien, hemos tenido una gran satisfacción en el Festival de Cine Latinoamericano, de Mérida, el año pasado: casi todos los jóvenes realizadores siguen un camino paralelo al nuestro; un cine de crítica social, de denuncia».

«La sangre del cóndor» está realizada con un montaje moderno, con planos desplazados en el tiempo. ¿No puede restarle eficacia? ¿Cómo reaccionan los indios bolivianos ante esta técnica?

«Al principio, temimos, en efecto, un desconcierto por parte de los campesinos, y precedimos la película con una explicación. Pero, poco a poco, nos dimos cuenta de que era inútil. Los "flash-back", un montaje audaz, pueden extrañar a una mente cartesiana acostumbrada a no soñar, a una lógica absurda. Pero los indios tienen otra mentalidad. Lo real y lo irreal es lo mismo para ellos. Los sueños y lo vivido. Es el realismo mágico. Y eso, no hay que dejarlo morir. Y claro, no hay que asesinarlo. Nosotros —repite— intentamos buscar una unión de los valores técnicos modernos occidentales (incluso los intelectuales válidos) con la cultura india. Ahora, esta cultura va

hacia su desaparición. Los norteamericanos temen el aumento de este elemento étnico. Y su propaganda consiste en culpar a la natalidad boliviana de la miseria boliviana».

■ R. L. CH.

T EATRO

Antonio Gala, en una ''boite''-teatro

El estreno de «Spain's strip-tease», de Antonio Gala, en la «boite»-teatro King, posee una serie de características muy significativas. Por lo pronto, representa la decidida «aceptación» de un tipo de teatro que cuenta ya en Madrid con numerosos locales; es también uno de los primeros intentos —no el primero— de proponer una estructura de espectáculo adecuada a las demandas del nuevo «espacio escénico», es decir, a las demandas de una «boite», con su pista y su disposición de sillas y mesas; es también una significativa incorporación al «género» de un autor más o menos «consagrado» dentro de la vida teatral española. En otro orden, aunque muy en relación con lo ya dicho, pocas veces ha reunido un espectáculo de nuestros recientes cafés-teatro un censo profesional comparable a éste: Alfonso del Real, Nela Conjuja, Julia Peña, Carmen Martínez Sierra, Beatriz Carvajal, Eduardo Baldani y Sergio de Frutos, aparte de Alberto Portillo, como coreógrafo, y Nieva, como responsable de algún elemento escenográfico. Incluso el regidor y «disc-jockey» se llama José Luis Alonso, para que la cosa tenga aire de función en el María Guerrero.

«Spain's strip-tease» plantea, ante todo, la que va siendo cuestión eterna del teatro español de nuestros días: el de la libertad de expresión y crítica. Tema que si resulta fundamental para el teatro en general se hace aún más ineludible en este tipo de espectáculos, asentados —así ha sido siempre

casi todo el café-teatro que se ha hecho en Europa desde hace varias décadas— en una vertiente decididamente crítica. Plantear en un café-teatro, entre tiempo y tiempo de baile, con una copa delante y una señora al lado, cierta problemática, mediante un lenguaje tradicional, no tiene sentido. El café-teatro se convierte entonces en un teatro de bolsillo, en un teatro de cámara, confundiendo peligrosamente las convenciones. ¿Qué pinta lo de la copa o el baile, la disposición de una sala de fiestas y la actitud tertuliana del «respectable», con los textos y las estructuras del teatro nacido para subirse a un escenario a la italiana? El café-teatro, o la «boite»-teatro, son otra cosa y reclaman, en su misma sustancia, una libertad de expresión, tanto si contemplamos el concepto desde el punto de vista temático como desde el punto de vista formal. El café-teatro solicita la referencia a cuestiones inmediatas del espectador, tratadas con desparpajo formal y mediante una sostenida proximidad —por no decir, promiscuidad— entre los actores y los relajados espectadores, muchos de los cuales, no lo olvidemos, bailaban poco antes en la pista que ahora ocupan los actores.

A «Spain's strip-tease» se le nota pronto la pérdida de una mayor explicitud en las cribas de censuras y autocensuras. La tesis crítica es la exigencia de un «strip-tease» mental, social y moral, en busca de una mayor autenticidad. La idea —versión menor de ese otro término, mucho más serio y solemne, que es el de «despojamiento»— es decen- te y oportuna, aunque, privada de referencias inmediatas, de alusiones directas al contexto, corre siempre el riesgo de quedarse en cierta abstracción moral. En el otro plano, en el de la libertad formal, el paso dando hacia delante es más ostensible, debiendo abonar la «parte que le corresponda» a José María Burriel, que firma la dirección del espectáculo. Esta vez se rompe la ridícula mojigatería —que tiene, además, resonancias de una visión demoníaca del teatro y de sus perversidades cómicas— de los actores metidos en el escenario improvisado, salvo alguna que otra audaz carrerita hasta los espectadores, para plantear, de principio a fin, una racional utilización de las áreas disponibles. Los actores están a veces en las mesas de los clientes y el espectáculo consigue cierto carác-

(1) Carta de Martín Borman a Alfred Rosenberg.

(2) Pablo VI, "Humanae Vitae Populorum Progressio".

(3) En el número 414 de TRIUNFO, con motivo de su presentación en el Festival de Valladolid, Diego Galan publicó un comentario a "Yawar Mallko".