

CINE

Aproximación tardía a dos cines perfectamente desconocidos

El Festival de Cannes de 1959 se caracterizó por un doble hecho: la aparición oficial de dos movimientos que iban a dar un gran juego en los años sucesivos (la «nouvelle vague» y el «free cinema», a través de «Los 400 golpes», de François Truffaut, y «Un lugar en la cumbre», de Jack Clayton) y el despiste de un Jurado que otorgaba la Palma de Oro a «Orfeo negro», de Marcel Camus —re- puesta ahora en Madrid—, mientras una de las obras esenciales de Luis Buñuel, «Nazarín», sólo era considerada digna de merecer un Premio Especial y, además, compartido. El film que inscribía su nombre «ex aequo» al del autor español respondía al nombre de «Sterne», se presentaba bajo pabellón búlgaro y venía firmado por Konrad Wolf, realizador germano-oriental de treinta y tres años, hijo del dramaturgo Friedrich Wolf —contemporáneo y amigo personal de Brecht—, y que dos años antes había logrado con «Lissv» (1957) el primer éxito notable de una carrera empezada en 1954 con «Einmal ist keinmal». Rodada en régimen de coproducción entre las Repúblicas Democráticas de Bulgaria y Alemania durante 1958, «Sterne» se proyecta ahora en una sala especial madrileña, bajo el título de «La estrella de David», trece años después de su nacimiento.

Perfectos desconocidos entre nosotros los dos cines que intervinieron en la génesis de este film, me parece muy de lamentar que ni la publicidad, ni el programa mínimo que facilitan en el local de exhibición, ni los comentaristas de la prensa diaria hayan intentado paliar esta ausencia de información. Por ello, creemos de mayor interés proporcionar algunos datos sobre la cinematografía búlgara y la de la RDA que centrarnos exclusivamente en el análisis de «La estrella de David», película que —más allá de la sorpresa que pudo suponer en Cannes, entre otras cosas por provenir de un país balbuciente en ex- pre-

sión filmica— hoy se nos presenta como mediocre y envejecida, atenta a unos esquemas de realismo imperantes en los países socialistas del Este de Europa durante la segunda mitad de los años cincuenta, y que caracterizarían a la perfección las obras del llamado «deshielo soviético». «Sterne» se halla muy cerca de «El cuarenta y uno», de Chujrai (1956); «Cuando pasan las cigüeñas», de Kalatov (1958), o «La balada del soldado», también de Chujrai (1959), en su búsqueda común de superar los moldes del tradicional «realismo socialista» mediante una introspección poética y un intento de sustitución del héroe protagonista (del héroe positivo al héroe problemático, al antihéroe en última instancia, evolución que han estudiado Lukacs y Goldmann), sólo conseguidos muy parcialmente.

Es este un cine que presenta insuficiencias alarmantes a nivel de imagen, que trata de cubrir sus espaldas con una dignidad ética quizá indiscutible, pero en absoluto profundizada, que desea aunar unos planteamientos ideológicos rigurosos con una bonhomía de sentimientos a todos accesible; un cine, en resumen, al que «La estrella de David» puede ejemplarizar históricamente para el espectador de hoy, sobre todo cuando se trata de un espectador como el español, al que se han olvidado un sinnúmero de evoluciones, de movimientos, de crisis o tensiones estéticas insustituibles para comprender el panorama cinematográfico actual. Quiero decir que, por citar títulos, de una obra tipo «Sterne» surge en los países socialistas una obra tipo «Las margaritas» como —por poner un paralelismo fácil— de un film tipo «Los miserables» surgió en Francia un film tipo «A bout de souffle». El conflicto comienza cuando, así ha sucedido en nuestro país, se ve antes «Las margaritas» que «Sterne...» o «Barrera» antes que «La pasajera», de Munk, film que cito por constituir el logro más perfecto dentro de la temática que enfoca «La estrella...», es decir, el de la deportación de los judíos hacia los campos de concentración.

Centrándonos en el contexto cinematográfico de Bulgaria y de Alemania Oriental, señalemos ante todo el hecho de que —con Albania— son los países de la Europa socialista que han alcanzado un menor nivel de calidad en sus producciones, motivado, entre otros factores, por el monolitismo y la «ortodoxia» que han caracterizado su trayec-

toria política más reciente. Si el cine búlgaro nace en 1910 con la figura pionera de Vasili Guendov, el germano-democrático surge de la segunda guerra mundial y es en sus primeros años cuando —beneficiándose de que las amplias instalaciones de la UFA habían quedado en su territorio— alcanza una mayor brillantez, con la figura de Wolfgang Staudte («Los asesinos están entre nosotros», 1946) a su cabeza. Ambos países mantienen, por supuesto, una industria nacionalizada cuyo cauce es, respectivamente, la DEFA (Deutsche Film-Aktien-Gesellschaft) y la Bulgarske Dielo, con una cifra media de producción de quince y doce largometrajes argumentales al año. Borislav Sharaliev («¡Adiós, amigos!», 1970), en Bulgaria, y el citado Konrad Wolf (ha realizado el año pasado un «Goya» producido por diversos países socialistas), en la RDA —junto al documentalista Karl Gass—, son sus cineastas de mayor prestigio. ■ FERNANDO LARA.

Embajadores de España

«Emigrante español, sueña siempre con España, porque ella te engendró con dolor de sus entrañas. Tendrás todo lo que quieras, la gloria, amor y dinero, pero el sol que hay en tu tierra no lo tiene el mundo entero.»

(Del pasadoble «Emigrante español», del maestro Padilla.) (1).

El cine español no ha dejado nunca de plasmar en sus expresivas imágenes los problemas de mayor interés de nuestra más reciente Historia. Escasas han sido las cuestiones que han dejado de tener su versión cinematográfica, ya sea en un primer o segundo plano. Sin embargo, la emigración, el problema de los emigrantes españoles no había sido hasta ahora tratado por el cine español. Y para cubrir ese hueco han aunado sus esfuerzos Filmayer (productor-distribuidor), Vicente Escrivá (guionista) y Pedro Lazaga (director), y han dado como resultado el film que lleva por título «¡Vente a Alemania, Pepe!».

Por supuesto que el haber dicho más arriba que los problemas españoles acaban siempre por ser reflejados en su cine no implicaba la consideración de que esos problemas hayan aparecido nunca representados de manera adulta, seria y sana. Generalmente, la

versión cinematográfica de los acontecimientos del país han tenido que soportar dos condicionantes importantes: la justificación de producto comercial, por lo tanto «popular», por lo tanto superficial y la realidad ineludible de medio de publicidad patriótica que en el cine ha adquirido calificativos de intransigente y esquemática.

«¡Vente a Alemania, Pepe!» no puede evadirse de estas limitaciones, y precisamente por ello la película adquiere un interés insustituible. Una de las razones de tal interés es el hecho de que, por encima de la versión, incluso oficial, del problema de la emigración, la película plantea una nueva realidad cuya conexión fundamental se encuentra en la España tradicional vista en el cine. Es decir, mientras en algunos periódicos se publicaban algunas noticias sobre el problema de la vivienda de los emigrantes («Ginebra.—Con motivo del paro mediante el que varios trabajadores españoles manifestaron recientemente su protesta contra las pésimas condiciones en que están alojados, se ha desencadenado una campaña de prensa que ha descubierto situaciones que sólo cabe calificar de insólitas. Un grupo de españoles está alojado en el frigorífico de una carnicería desahogada. El hecho ha motivado una protesta general y airada»), en «¡Vente a Alemania, Pepe!» éstos habitan en una lujosa y sofisticada pensión, decorada con el más exquisito y pudiente gusto medio. Mientras el Instituto Español de Emigración publicaba, en 1966, las diez motivaciones fundamentales por las que los españoles salían de su país en busca de trabajo —1, ayudar a la familia; 2, mejorar el salario; 3, para ahorrar; 4, por trabajo mal remunerado; 5, mejor preparación de los hijos; 6, adquisición de la vivienda; 7, tener trabajo eventual; 8, convertirse en trabajador independiente; 9, pagar deudas; 10, paro—, en la película de Lazaga el viaje de su Pepe protagonista tiene como única explicación su propia testarudez, ya que su novia le dice insistentemente que no necesita más vacas para poder casarse y que en el pueblo vive tan ricamente.

Los sanos y divertidos emigrantes de la película de Filmayer-Escrivá-Lazaga viajan en avión o en Mercedes, se compran abrigo de piel recién acabados de llegar y su único problema para volver a España a pasar las Navidades es el de no encontrar billetes en Iberia. Claro que no

todos quieren volver; hay un personaje, el que salió del país al acabar la guerra y que no regresa «porque no está de acuerdo». Lo que no le impide extasiarse ante la contemplación de un chorizo celtibérico o llorar ante el espectáculo que ofrecen los ballets de Educación y Descanso (que en realidad es un trozo de la película «Alma aragonesa»).

La falta de seriedad de los confectionadores del producto «¡Vente a Alemania, Pepe!», que no se esfuerzan mínimamente por basar su trabajo en datos auténticos, en clarificar algún detalle, en colaborar a una mejor comprensión de la significación del problema de los emigrantes («Sin la espita de la emigración, el paro en España se habría elevado a cifras muy importantes, las remesas de emigrantes no habrían alcanzado tan altos valores y tal vez se habría producido un retroceso en las medidas estabilizadoras». Ramón Tamames: «Introducción a la economía española»), debe encontrarse directamente relacionada con su seguridad en el éxito comercial del artículo, en la magnífica gestión administrativa que lo lanza a la explotación. Para comprobar esto basta señalar que en la película aparecen escenas rodadas en la Navidad de 1970 y que se estrenó en Madrid en la segunda quincena de enero de 1971, y recordar al mismo tiempo la cantidad de tiempo que cualquier película española necesita para llegar a estrenarse. Quizá sea muy fácil empezar a decir que el interés comercial de una película española y su rapidez en el estreno están indirectamente relacionados con su calidad y su respeto a la verdad. Pero fácil o no, es probable que este enunciado sea acertado. ■ DIEGO GALAN.

(1) Los datos utilizados corresponden al libro «Crónicas de Migración», de Víctor Cantelo.

ARTE

Las exposiciones de arte, tanto en Madrid como en Barcelona, se suceden con tal velocidad, con tal prodigalidad, que es muy difícil seguir las

desde mis disponibilidades actuales de tiempo y espacio. ¡Si me fuera posible dar en una literatura telegramática una idea decisiva de cada una de ellas! El problema se acentúa más en Madrid que en Barcelona. Aquí en Madrid, desde donde yo escribo, las modas de ese tipo entran con mucha facilidad y se marchan tan alegremente como vinieron. Barcelona ya es otra cosa. Debe ser que como es una ciudad con más tradición de exposiciones de este tipo que Madrid, criba más sus actividades en este orden. Muchas exposiciones esperan el turno de mi comentario. Pero como tengo que elegir, elijo dos, unificadas por alguna razón: por la razón generacional, que realmente no es gran cosa.

Yo siempre oí decir que «la veterania es un grado». Pues,

vocativa la convirtieron los surrealistas en verdad axiomática. Lo que pasa ahora, en la época de Viladecans, es que si tal tipo de encuentros puede ser fortuito, de ninguna manera puede considerarse ya provocativos. Están dentro de un orden del mundo o, por lo menos, dentro de un orden de la pintura, que ellos, los Viladecans, han ido preparando sistemáticamente. (¿El encuentro fortuito de un calcetín y unos trozos de papel? Perfecto. ¿Pero cómo es posible que no se les hubiese asociado antes?) Lo que pasa con ese tipo de pintura, la de los Viladecans —hablo de ellos, luego hablaré de él, de Viladecans, concretamente— es que, gracias al enorme caudal de sus culturas pictóricas heredadas, todo eso, lo que tienen de fortuitos esos encuen-

dente— le sugestióna el vacío absoluto. Pero el vacío absoluto, para él y para cualquiera, no es nada —o es sólo eso, vacío— si no le incorpora algo, un leve punto de referencia. Desde el momento en que el vacío está referenciado se le incorpora algo que es decisivo, lo suficientemente decisivo como para transformarlo en algo esencialmente distinto a lo que es: se le incorpora la distancia. Una distancia perfectamente mensurable. Y cuando un vacío está enriquecido por la distancia, deja de ser tal para convertirse en espacio. Yo no sé si eso, tal y como lo expongo, ha sido meditado —premeditado— por el artista. No lo sé ni me importa. La realidad del arte —repite una vez más— actúa muchas veces en la obra sin permiso del artista. De todas maneras, en alguna de esa obra, me gusta descubrir alguna consciencia —o alguna preconsciencia— de ello en la señalización consciente de ciertas distancias con ciertas líneas de puntos... Basta. Vuelvo a lo que iba señalando. Esos objetos, incorporados a una dialéctica espacial, me recuerdan... Sí: en algún caso a Tapies. Puede que haya alguna lejana referencia. Si es así, me felicito: todo verdadero artista —repite también— es hijo de padres conocidos. Pero también me recuerda —y aquí no hay referencia, sino tangencia— a Guinovart. Iba a escribir: No importa nada de eso: la originalidad está a salvo. Pero iba a escribirlo sin percibir hasta qué punto son reveladoras las mismas palabras. La originalidad está a salvo, sí, claro, pero porque tanto las dependencias como

las coincidencias tienen que ver con el origen. A la vista de todo eso que se toca tangencialmente en esa pintura... ¿no es posible ver como un dato de escuela? Eso es, yo diría, de peculiar de una cierta pintura catalana. ¿No será eso una característica de una cierta escuela catalana muy de ahora, muy de nuestros días?

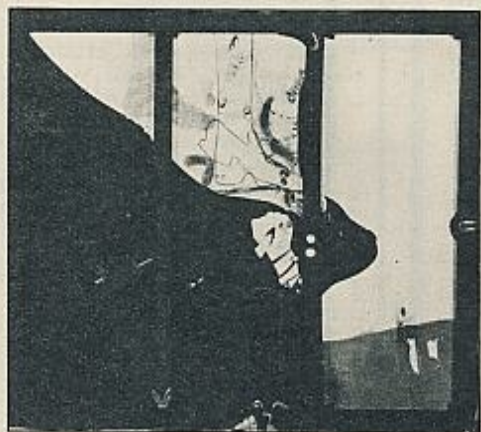
GARCIA LLEDO

Galería Egam
(Madrid)

Yo no sé quien es ese García Lledó que ahora está exponiendo en Egam. Sólo sé que tiene veinticuatro años, que participó en alguna exposición anterior y que pasó por la Escuela de San Fernando. De lo último ya está perfectamente emancipado, eso es evidente.

A uno le sorprende, a veces, encontrarse a un artista —este me parece que lo es— desprovisto de toda referencia. Debe haber en uno un punto egocéntrico que le hace chocar con lo que desconoce... (¡Como si los artistas tuvieran que pedirle a uno permiso para producirse!) Lo que yo veo ahora de Lledó son demasiados cuadros como para considerar que todo eso no es más que un leve hallazgo fortuito. Sí, son «collages» casi todos, pero... dispuestos en un orden, organizados con un tal sentido pictórico, que parece difícil que detrás de todo ello no haya un pintor. Más que

al color, la organización pictórica de Lledó responde al tono y, más que al tono, al matiz. Todo ello está organizado de acuerdo con un orden, jerarquizado casi siempre desde un color base, pero mediante una infinita gama de tonos. Son sus diseños como de grandes masas pétreas y rugosas sujetas a una elasticidad, cuya significación es su propio orden. Recuerda... Sí, también recuerda cosas anteriores, a Lucio, por ejemplo, pero repito que esos recuerdos no importan nada. ¡Ay del que, en arte, no quiera ser hijo de padres conocidos!... A este joven artista espero verle en otra dimensión. Me parece que cuando su figura adquiera corporeidad no va a defraudarme. Yo creo que ahí hay un pintor. ■ MORENO GALVAN.



«Un, dos, tres novembre!» (VILADECANS).

bien, pongamos las cosas al revés sistemáticamente, y decidamos que «la juventud es un grado». ¿O es que no es así? Voy a comentar ahora la exposición barcelonesa de Viladecans y la madrileña de García Lledó. Joan Pere Viladecans nació en 1948; Guillermo García Lledó nació dos años antes. Permittedme esa asociación, perfectamente convencional, decidida por las circunstancias.

VILADECANS

Sala Gaspar
(Barcelona)

Ya conocéis la frase de Lautreamont: «La poesía es el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de escribir en una mesa de disección». Esa afirmación pro-

tos, lo que tenían de provocativos, ha sido ya asimilado, digerido, integrado en... la pintura. Ya no son esos componentes objetos contradictorios: ya son, los resultados de todo ello, los cuadros, objetos sintéticos.

Pero estoy hablando de las cosas en función de «collages» —de objetos añadidos y aglutinados— como si esa fuera la realidad básica y motriz de la pintura de Viladecans, cuando la realidad es que no es así. Esa circunstancia es lateral —circunstancial—, pero no básica. El «collage» es el procedimiento; la sustancia es otra cosa. ¿Qué? En primer lugar, el espacio, el sentimiento del espacio o, para precisar, si se quiere, más: la revalorización de los vacíos, más que como contrastes, como síntesis con los objetos mismos, los pintados y los incorporados. A Viladecans —eso es evi-

«Collage» (GUILLERMO G. LLEDO).



TEATRO

Teatro canario

Estaban conmigo casi todos los que, en Las Palmas de Gran Canaria, tienen o han tenido alguna relación activa con el teatro. Volvía a surgir, ahora con las características particulares del «lejano» archipiélago, el tema del «teatro en provincias». En aquel salón, los conocidos lugares comunes dejaban de serlo porque «las provincias» ya no eran una abstracción madrileña, sino un lugar concreto, con unos rostros, unas frustraciones y un trabajo precisos. Cada uno había hecho esto o lo otro, mal o bien, y ahora estaban allí, conmigo, preguntándose cómo seguir. Salí pronto, como cabía esperar, el tema de las Campañas Nacionales. Y, como ya he oído en otros lugares, el juicio no fue nada entusiasta. ¿Por qué? Pues porque unas pocas funciones al año, con independencia de que le cuesten al Estado más o menos dinero, no pueden sustentar una actividad teatral. Dejemos a un lado el hecho de que estas representaciones no hayan sido, a veces,