

CINE

¿Cine político español

Mario Camus fue uno de los primeros diplomados de la Escuela Oficial de Cinematografía que, al llegar a la profesión con ganas de hacer un cine personal y digno, comprendió que sus pretensiones eran incompatibles con la supervivencia laboral y económica. La continuidad y la supervivencia en el cine español suelen ser cuestiones antagónicas a la «pureza» artística. Y Camus aceptó, dentro quizá de ciertos límites, los proyectos que le ofrecían, componiendo así una filmografía que va desde los títulos considerados como de interés —«Young Sánchez», «Los farsantes», «Con el viento solano»...— hasta los teóricamente menos válidos —«Esa mujer», «Cuando tú no estás», «La visita que no tocó el timbre», «Al ponerse el sol»...—. Siguiendo su trayectoria profesional no se puede hablar de «autor» al enjuiciar a Camus, pero lo cierto es que esta calificación, que puede interesar a algunos, no se da en la generalidad de los casos españoles, es decir, en los cineastas que hayan querido vivir de su trabajo regularmente.

La última película de Mario Camus, «La cólera del viento» (1969), se estrena ahora en Madrid. En principio, esta película es el resultado de una combinación que pretende unificar la obra «personal» con el cine exigido por los productores. Mientras que, por un lado, Camus pretendía hacer una película de dimensiones muy precisas, por otro, los negociantes de la coproducción hispano-italiana querían conseguir un producto comercial al día: un «western» o algo que se le pareciera. Y digo en principio, porque esto es lo que primero se deduce del híbrido resultante. Seguramente han intervenido también otros condicionantes.

Y es que Camus ha querido hacer en «La cólera del viento» una parábola política, contar una historia cuyas ramificaciones con otras épocas y momentos diferentes a los de la acción concreta de la película permitan la trasposición fácil de problemas. Dados los condicionamientos más claros del cine español

(o sea, público habituado a un tipo de cine «fácil», en el que todo sea diáfano a excepción de chistes caseros relacionados con el sexo; productores y distribuidores que no consideran más que sus propias ideas en lo que respecta al gusto cinematográfico del público español, y censura discriminatoria entre película española y película extranjera, factor decisivo para la promoción de un determinado tipo de cine), esta pretensión de Camus parece ingenua. Cine político no es sólo el cine de parábolas políticas y; entre nosotros, sólo es posible aquel que no es inmediatamente evidente. Calificar de errónea esta pretensión de Camus resultaría injusto. Pero quizá sí lo es querer ofrecer una historia tan diáfana, porque ello es



MARIA GRAZIA BUCCELLA

inviabile e impide, además, un mínimo de rigor. La aventura de «La cólera del viento», con su correspondiente «puesta en escena», es ingenua, confusa y equivocada.

Marginando ahora el trabajo concreto de Camus y sus colaboradores, «La cólera del viento» es un «collage» de varias películas. «Collage» que no acaba de concretarse en un sentido narrativo único y coherente. El resultado final de la película parece demostrar que cada elemento de la misma (actores, decorados, música, la llamada «puesta en escena», diálogos, etcétera) pertenece a películas diferentes. Y este resultado no viene precisamente a confirmar la supuesta primitiva intención de sus autores, sino más bien a todo lo contrario.

«La cólera del viento» pasará, seguramente, sin pena ni gloria. Pero es un buen indicio esta película de lo que puede ser el cine español. Pero, ¿qué hubiera ocurrido si la película que seguramente se quiso hacer en «La cólera del viento» hubiera venido de fuera? ¿En qué condiciones se hubiera rodado? ¿Debe un di-

rector español, diplomado, además, por la EOC, limitarse a dirigir a Sara Montiel y Raphael?

A destacar en la película de Camus la magnífica revelación del actor Mario Pardo. ■ DIEGO GALAN.

... Ese 'Love story' perruno...

Pocos hombres como Walt Disney marcan con tanta claridad la existencia de dos sectores de crítica diferenciados ideológicamente. Mientras que para uno de ellos el autor de «Fantasía» representa una de las más altas cotas del cine poético, del dibujo animado como expresión autóctona, de perfecta representación de lo que habría de ser un cine infantil, para el otro sector su significación viene justamente la contraria, insistiendo, además, en la regresión que contiene la visión del mundo que a los niños propone Disney, su moralismo burgués, su blandenguería estética. Por un lado, se le erigen monumentos; por otro, se desprecia globalmente toda su producción. Pero, como en tantos otros casos, el maniqueísmo, los esquemas previos, los prejuicios ahogan cualquier intento de enfoque culturalmente honesto.

Y no es que sea original el deseo de replantearse la obra de Disney. Precisamente desde la izquierda (la otra zona crítica se caracteriza —entre otras cosas— por su inmovilismo) han surgido diversas voces solicitando dicha revisión. Si en 1964 Sadoul ya escribía que el creador de las «Silly Symphonies» no era merecedor ni del adjetivo de «genial» ni de la indignidad del descrédito, entre nosotros fue José Monleón quien —con motivo de la muerte de Disney, en diciembre de 1966— vería la necesidad de «una revisión total y ordenada de su obra: un desglose de las distintas etapas, de los distintos films, de las aportaciones técnicas, de las significaciones sociales e ideológicas de sus obras. La fuerza, la aceptación social de Disney han sido tales que, en el peor de los casos (...), sería un fenómeno de primer orden (...). Un largo y riguroso trabajo sobre Disney se hace ahora imprescindible». Y en su nada frívolo ni reaccionario «Trente ans de cinéma américain» (1970), Coursodon y

Tavernier argumentan una afirmación que, para muchos, puede resultar sorprendente: «Ha llegado el momento de rehabilitar a Disney». Se autosolicita, pues, un nuevo encaramiento con uno de los mitos —y contramitos— más sólidos que ha tenido el cine a lo largo de sus setenta y cinco años de historia. Aunque es precisamente este carácter de mito de la derecha, de patriarca laico imbuido de paternalismo industrial, de fabricante infatigable de estúpidos sueños de nuestra infancia, lo que dificulta un acercamiento sereno y objetivo al fenómeno Disney, acercamiento que aquí no podemos pasar de proponer.

A nivel personal, pienso que la revisión debería afectar al Disney creador y no al Disney productor o «showman», enfocando especialmente su etapa de cortos sonoros (1928-1937) coincidente con el gran «boom» expresivo del cine de Hollywood, así como algunos de sus largometrajes («Pinocchio», «Dumbo», quizá «Alicia en el país de las maravillas») y las figuras más representativas de su galería de personajes (Donald y sus tres sobrinos, Mickey, Goofy). Precisamente por ello, quizá la reposición de «La dama y el vagabundo» («The lady and the tramp», 1955, primer film de dibujos animados en Cinemascope) no sea el momento más adecuado para solicitar este planteamiento, e incluso aparezca como contradictorio porque se trata de uno de los films más atacantes de la obra disneyana. Muestra de decadencia, de repetición de unas fórmulas ya superexperimentadas en cuanto comercialidad y sensiblería, este «Love story» perruno (la cita de la obra de Segal va mucho más allá de un oportunismo periodístico y resulta de gran interés llevar a cabo un estudio comparado de ambas) no contiene ninguno de esos elementos que hemos señalado como revisables y tan sólo un par de secuencias —gatos siameses destruyendo la casa y convivencia de «Reina» con los «subversivos» en la perrera— dejan entrever un vigor expresivo conectable con el mostrado por Disney en su década experimental o en muestras más recientes, como el desconocido «Zim Zim Bum

Bum» («Toot, Whistle, Plunk and Boom», 1954) o un reciente episodio de «Disneylandia», emitido por TVE, en el que Donald y Daisy eran psicoanalizados por el doctor Von Pato.

«La dama y el vagabundo» se abre con una afirmación («lo único que no puede comprarse con dinero en este mundo es el mero de la cola de un perro») y una dedicación («esta película está dedicada a todos los perros del mundo, sin distinción de clases sociales») que ya indican con bastante exactitud los caminos por los que va a discurrir el film. Por si hubiese alguna duda, el «press-book» facilitado por la distribuidora la disipa inmediatamente: «La trama asombra por la profunda observación con que los perros, "personajes" del argumento, están descritos. Cada perro, cada ejemplar de su raza, es un carácter humano expresado admirablemente» (el subrayado es nuestro). Junto a esta tan fastidiosa humanización, coartada de la que se sirve Disney para proponer a niños y no niños su visión de las relaciones sociales, de la superación de las barreras de clase a través del amor, el típico «conflicto» erótico que finaliza en el hogar navideño, con cuatro hijos y la integración del vagabundo inadaptado en el orden confortable de la burguesía... Lo dicho, «Love Story» (con final feliz, eso sí) entre ladridos doblados por los Estudios «Churubusco», México D. F. ■ FERNANDO LARA.

La Filmoteca Nacional de Madrid

Aunque una filmoteca no será suficiente para solucionar los problemas que el cine español tiene planteados, desde la desaparición, en 1967, de las actividades más o menos regulares de la Filmoteca Nacional de España, se ha venido reclamando su reaparición en una organización más sensata y eficaz. Por fin, en el pasado mes de marzo, el auditorio del Ministerio de Información y Turismo, en Madrid, ha abierto sus puertas para ofrecer, dos veces por semana, las nuevas sesiones

de la nueva Filmoteca Nacional. Al margen de la cantidad de literatura que el hecho ha despertado, quién más y quién menos conservaba su secreta esperanza de que esta nueva aparición de la fantasmal Filmoteca —con Florentino Soria al frente— permitiera la realización de alguna de las funciones que una filmoteca de pro debe cumplir. Sin embargo, la sorpresa primero y una ligera intranquilidad después han sido las reacciones producidas por el primer ciclo que la Filmoteca, a escala exclusivamente madrileña, ha ofrecido. Su título, «El niño como problema», es ya un indicio. Si a ello se acompaña el hecho de que las películas proyectadas son algunas de las ofrecidas por las distribuidoras españolas (incluso hemos visto algún título ya doblado al castellano para su explotación inmediata), que la entrada a las sesiones estaba condicionada a la compra de un abono, que las películas han pasado por el ritual de la censura, que las sesiones han sido únicas, evitando así la posibilidad de estudiar detenidamente alguna de las películas presentadas, con un no breve etcétera, tendremos una serie de cuestiones que hacen pensar en la inviabilidad de una filmoteca en España, dadas las características generales que el cine tiene entre nosotros. De cualquier manera, y teniendo en cuenta que en el programa editado para este ciclo se anuncia su carácter de transición y unos cuantos títulos futuros, esperearemos con confianza en que las próximas manifestaciones de esta sufrida entidad tengan el auténtico carácter de filmoteca nacional que todos esperamos. ■ D. G.

en plena «belle époque», la crisis de la instrumentación clásica. Pionero del «bruitisme», Russolo inventó un nuevo instrumento: el «Intonarumori» o «modulador de ruidos», extraño y casi nambulesco artefacto que disfrutó de efímera vida. La decadencia del utillaje musical no fue solamente atisbada por los futuristas: Ferruccio Busoni (uno de los más lúcidos conocedores de la obra del gran Bach), aunque no llegó jamás a militar en las filas del escandalizante prefascista Filippo Marinetti, admitía sin reservas que «la evolución de la música fracasó a causa de nuestros instrumentos...». La inadaptación de los clásicos utensilios



musicales para el cumplimiento de las nuevas intenciones estéticas es un hecho cuya vigencia se agrava día a día. La música de vanguardia se ve casi siempre forzada a optar entre dos soluciones: o bien apurar hasta límites heterodoxos (inorgánicos) las posibilidades de los instrumentos clásicos, o bien emplear otros nuevos.

El musicólogo Günther Becker ha dirigido recientemente en Madrid un cursillo sobre «Análisis e instrumentación de la música actual». El seminario estaba organizado por el Instituto Alemán y Juventudes Musicales. Y para clausurar, el pasado 27 de marzo se celebró un concierto en el auditorio del Real Conservatorio Superior de Música. Las composiciones que integraban este concierto, muy dispares en cuanto a su concepción y estructura, poseían un denominador común: el delatar, cada una a su manera, la crisis de la instrumentación clásica. En

todas ellas se utilizó la solución de agotar las limitaciones del utillaje habitual: una flauta, un oboe, una trompa, un fagot, un clarinete, un piano y un nutrido grupo de percusión (timbal, platillos, triángulos, vibráfono, templeblocks, gong...) fueron «estrujados» hasta extremos inidentificables. Las fórmulas previas partían de diferentes supuestos; en algunos casos, prevalecía la intención anti-instrumental; en otros, ésta surgía como inevitable consecuencia: la función, en vez de crear el órgano, lo destruía.

«Interior I», pieza de Helmut Lachenmann con la que se abrió la sesión, exaltaba hasta el agotamiento las posibilidades de una sola familia instrumental: la percusión. En tal sentido, «Interior I» —excelentemente desarrollada por el percusionista Pedro Vicedo— fue simultáneamente una apología y un testamento; una especie de agónica e intencionada «liquidación de existencias...». Las dos obras de autores españoles interpretadas en el concierto —«Pente», quinteto de viento de Carlos Cruz de Castro, y «Canadá-trío» (para flauta, piano y percusión), de Ramón Barce— aludían orgánicamente a la crisis instrumental, sin denunciarla en términos directos. Por mi parte, esperaba mucho más de Cruz de Castro (quien, en el concierto de clausura de la I Semana de Nueva Música en Madrid, nos había ofrecido un irónico y habilidoso «Menaje»); «Pente» me pareció obra de circunstancias, deslavazada, carente de humor. Por el contrario, «Canadá-trío», pieza ya conocida por los habituales de la vanguardia musical, acredita una vez más la probada madurez de Ramón Barce; en ella, los tres instrumentistas superponen —con «aleatoriedad vigilada», por decirlo de algún modo— sus respectivos tejidos sonoros, sin destruir en ningún caso la estructura formal del conjunto. Ramón Barce es, como creador y como teórico, desgraciada e insuficientemente conocido, o dicho en otras palabras, su prestigio es todavía muy inferior a su auténtica capacidad. Cerraba el concierto el quinteto de viento «Serpentina», de Günther Becker, di-

rector del cursillo. En «Serpentina», el síndrome de la agonía instrumental es palpable y manifiesto. El Quinteto de Viento «Koan» supo ser consciente ejecutor de una inteligente, malintencionada y, sin embargo, bella eutanasia instrumental. De principio a fin, con brevísimas soluciones de continuidad, los subterráneos bramidos del «Metro» ascendían sin recato al auditorio del Real Conservatorio Superior de Música. ¿Acaso eran premoniciones en torno a la caducidad del utillaje musical? ■ S. R. SAN-TERBAS.

FLAMENCO

Paco de Lucía.
''En el flamenco hay mucho camelo''

Nacido en Algeciras hace veintitrés años, Paco de Lucía es un adelantado del flamenco. Está llevando más lejos que nadie hasta el momento las posibilidades expresivas del arte de la guitarra. Su presentación en el teatro de la Zarzuela el pasado 24 de marzo se puede definir, en términos del «show-business», con una sola palabra: éxito. Pero las ovaciones concedidas a su madrileño bautismo de fuego no pueden medir, como él dice, el esfuerzo de cinco horas diarias de estudio. Sólo para sacar al flamenco de su inhóspita capilla, para demostrar lo que es una guitarra, Paco de Lucía lo ha dado todo. Como corresponde a un auténtico maestro.

—En realidad yo no esperaba tantos aplausos, porque el público español no está preparado para la guitarra. El flamenco no tiene ninguna aceptación, y la gente desdén todo lo que se haga con una guitarra fuera del dominio del clásico, fuera de todas las expresiones que hagan a la alta burguesía. Por

ejemplo, cuando toqué en el Palacio de la Música de Barcelona, el público se escandalizó de que mi nombre pudiera ir junto a los de Rubinstein o Watts. Es duro comprobarlo, pero es en España donde hay más discriminación hacia el flamenco.

—¿Cuál es el motivo para tal actitud?

—Creo, simplemente, que es un problema de tradición. La tradición hace mitos, y anular con una realidad un mito es muy difícil. Al contrario, cada día surgen nuevos mitos que ensombrecen más las realidades. En el flamenco este problema es doblemente agudo, porque no es una música hecha para una sala de conciertos; es para un cuarto con los amigos. En un escenario no hay la misma comunicación, siempre se corre el riesgo de compararlo con la música culta. Y el flamenco es todo lo contrario, es algo completamente salvaje, todo inspiración. No tiene las matemáticas de la música, en las que se opera y se obtiene un resultado; el flamenco no tiene una lógica. Por otra parte, están esos flamencólogos, que sólo ven la fantasía de la Luna, del gitano, de la piel de aceituna; en una palabra, García Lorca. Eso no es la realidad del flamenco. Yo soy una realidad del flamenco, y con esa realidad me siento mucho mejor que todos esos señores con toda su poesía.

—¿Cómo se podría remediar esa situación?

—Es que el flamenco está en un período de transición. Sólo dos o tres personas pueden hacer algo. Porque hay mucho camelo, mucha mentira. Hasta dentro de lo que se llama flamenco puro.

—Usted habla de transición, ¿no ocurre realmente que el flamenco se encuentra estancado y que los actuales intérpretes sólo pretenden imitar lo mejor posible a los viejos maestros?

—Sí, sólo se preocupan de recrearse en lo que otros ya han hecho. Y es que, como he dicho, parece que lo que manda es la tradición. Los gitanos son muy buenos intérpretes, muy artistas, pero crean muy pocas cosas nuevas, porque tienen miedo a la realidad. Mejoran en técnica, pero no en invención. Además, los viejos, los patriarcas del flamenco no abren paso, no quieren

MÚSICA

Los síndromes de la agonía instrumental

Luigi Russolo y los músicos futuristas ya presentían,