

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