

un tanto confusos e irreales sobre la política... Este aventurero intelectual se puede palpar realmente por medio del profundo y concienzudo manejo de sus textos que hace Stang. ■ JOSE A. GACIÑO.

### La necesidad de una expresión colectiva: el cine catalán

En un número reciente, la revista especializada «Nuestro Cine» incluye una «mesa redonda» sobre el cine catalán en la que participan María Aurora Capmany, Pere Portabella, Josep María López Llaví, Pere Ignaci Fages y Joan Enric Lahosa. A lo largo de una quincena de páginas se trata de analizar esencialmente las causas que motivan la existencia de ese cine catalán y de discutir las premisas o condicionantes cuya afirmación permitiría el nacimiento de unos productos culturales enraizados con las circunstancias particulares de Cataluña. Sin entrar en cuantías opiniones no mantenidas en dicha «mesa redonda», lo que sí resulta sorprendente es la falta de definición de lo que es el cine catalán, o podría ser el cine catalán, de cuáles serían sus características, de qué elementos diferenciales habría con respecto a la restante producción española, más allá —me figuro— de las que en un determinado y confuso momento opusieron artificialmente a la Escuela de Barcelona con los realizadores llamados «mesetarios».

Se podría pensar que esa definición ya ha sido establecida anteriormente, que es un supuesto previo conocido sobre el que se articula toda la conversación. Pero en cuantos textos hemos consultado sobre la cuestión —entre ellos los «Nuestro Cine» números 54 y 61, o el «Film Ideal» número 208, por poner ejemplos no muy lejanos, los tres semimonográficos y redactados en su mayor parte por críticos y realizadores catalanes—, las ambigüedades, las frases de medio sentido o las remisiones a los propios films dominan sobre cualquier planteamiento totalizador que conduzca hasta los últimos datos esclarecedores de cuanto se produce en la fusión de los términos «Cataluña» y «cine». La misma María Aurelia Capmany habla de «esa cosa vaga que llamamos cine catalán», y Lahosa parece el más conciso al opinar que «el criterio de catalanidad de una película, dejando señalada la importancia de la cuestión lingüística, es el de arraigamen-

to, de auténtica expresión de nuestras realidades, de nuestra problemática y de nuestro carácter», algo similar a lo que exponía Jaime Camino en la entrevista que con él mantuvimos hace unas semanas (véase TRIUNFO, número 457), aunque el autor de «Un invierno en Mallorca» manifestaba un interés no excesivo por esta cuestión a nivel teórico.

Cierto que el criterio lingüístico ha predominado durante bastante tiempo (Terenci —entonces Ramón— Moix le daba la primacía sobre cualquier otra hace tan sólo cuatro años, «Nuestro Cine», número 61), pero en esta «mesa redonda» no se le concede una importancia definitiva, ya que, de nuevo en palabras de Lahosa, si «es evidente que la reivindicación lingüística ha de hacerse, y además urgentemente, hacer incidir sólo esto sobre el cine ha llevado a un auténtico cambio de valores (...), y es lógico que se nos pongan los pelos de punta cuando se nos habla de cine catalán, ya que bajo la capa de hablado en catalán se nos ha adjudicado lo que es lo contrario del cine y lo que es contrario a la cultura catalana». El problema, pues, discurre a otros niveles, no ya culturales, sino abiertamente políticos (donde hay que englobar también, por supuesto, el factor idiomático), tal como expone Pere Portabella en una afirmación que suscribimos sin reservas: «Dentro de las estructuras culturales del Estado español, hablar de por qué no existe un cine catalán "casi" es lo mismo que por qué no existe un cine auténticamente castellano o "español". Con diversos matices y variantes, cuyo análisis nos llevaría a un complejo estudio, los obstáculos son los mismos, las negativas de expresión idénticas y los enemigos no cambian de cara.

Y por lo que puede suponer de ayuda para una profundización en el tema, yo querría señalar la existencia de un libro cuya salida al mercado hace varios meses fue acogida, al menos en Madrid, con absoluto silencio e indiferencia, quizá a causa de su elevado precio (400 pesetas) y a que únicamente se editó en lengua catalana. Se trata de «Historia del cinema català» (1), de Miquel Porter-Moix y María Teresa Ros Vilcella, miembros ambos del equipo de investigación histórica de la «Col·lecció Cinematogràfica Cata-

(1) «Historia del cinema català», de Miquel Porter-Moix y María Teresa Ros Vilcella. Editorial Taber (Biblioteca de la Cultura Catalana). Barcelona, 1970.

lana», integrado además por otros nueve nombres. La obra de Porter-Moix (Barcelona, 1930, conocido —entre otras varias cosas— por su labor crítica en «Destino» y «Serra d'Or») tiene como precedente directo la publicada por él mismo y su mujer, Guillemette Huerre, en 1958, bajo el título «Cinematografia catalana». Su posible contribución a cuanto aquí hemos enunciado mínimamente resulta obvia, aun cuando Porter la concreta al plantear la finalidad del libro: «Evidenciar nuestra necesidad de expresión colectiva a través de experiencias anteriores, quizá no demasiado logradas, pero absolutamente reales y, por tanto, ineludibles». Típico libro de investigador preocupado, ante todo, de dejar constancia de unos hechos y unas obras amenazados por la desaparición o por el olvido, el trabajo de Miquel Porter-Moix y sus colaboradores debe ser analizado bajo este prisma crudo y no bajo un enfoque teórico, ensayístico, nunca pretendido. Punto de partida, instrumento de trabajo accesible, como no existe hasta ahora, por ejemplo, para el resto del cine hecho en España. ■ FERNANDO LARA.

### Un libro sobre el cine en España

Con el excesivo título de «Treinta años de cine en España», el conocido crítico José Luis Guarner ha publicado un libro (1) que trata de recoger la evolución en la España de la posguerra de lo que él llama la «cultura cinematográfica». Para esto, Guarner ha seleccionado los textos que le han parecido más significativos de la producción crítica española de estos años. Desde las declaraciones de los intelectuales españoles del 40 a las últimas críticas de las revistas especializadas. Así, Guarner llega a la conclusión de que «la evolución de la cultura cinematográfica en España (...) puede equipararse, sin exageración, a un manuscrito hallado en Zaragoza: un círculo que va descendiendo en espiral, en círculos cada vez más pequeños, hasta un final y un principio invariables, que es el cero».

A pesar de que la tajante conclusión final del libro sea o no acertada, lo que parece fundamentalmente discutible en el trabajo del escritor catalán (colaborador de «Fotogramas» y «Movie», además

(1) Editorial Kairós, Barcelona.

de «todas las revistas cinematográficas habidas y por haber», según se indica en la solapa) es el sistema de selección de esos textos «representativos». Buscando el error garrafal, la frase maldita, la errata incorregible o la estupidez momentánea o sistematizada de algún crítico concreto, no se llega a ningún lado, si ese material no se interrelaciona con una realidad más amplia, si no se buscan causas y se analizan, si no se plantea uno el problema del cine español con seriedad y un poco de cientifismo.

Guarner suele ser un escritor divertido y, en ocasiones, incisivo. Pero me temo que todo su libro se haya visto supeditado a este «touche» del autor. Al margen del acierto de haber utilizado algún texto poco conocido (que, en el mundillo del cine puede resultar delirante), no consigo comprender la función de este trabajo. No me explico la validez de una «cultura cinematográfica» sin cine, como hecho aislado, ni creo que los textos utilizados sean los más «representativos». Para ofrecer un panorama real, Guarner debía haber utilizado muchos otros, entre los que no pueden faltar los relativos a «Fotogramas», la revista de cine que en este momento tiene más tirada en España.

El libro es ameno, se lee rápidamente, pero tiende generalmente a la superficialidad, evitando un planteamiento mínimamente riguroso de la cuestión. Leyéndolo, es inevitable recordar dos trabajos relativamente recientes que plantean algunos de los puntos que Guarner trata, aunque con mayor consistencia, a pesar de que el autor de «Treinta años de cine en España» no se interese por ellos. Me refiero a «Cine español en la encrucijada», de Santos Fontenla, y «Cine y crítica de cine», de Alvaro del Amo. Posiblemente insuficientes por otras razones, el publicado ahora por Guarner no ahonda más en los planteamientos que en ellos se exponían.

A la selección de textos, Guarner añade comentarios propios para que los unifiquen. Así, el libro va encaminándose a la exposición final que se quiere hacer. Sin embargo, alguna de estas intervenciones no responde a la verdad. Recojo ahora la que se refiere a la revista «Nuestro Cine», que, según José Luis Guarner (esporádico colaborador en sus páginas), «a finales de mil novecientos cincuenta y siete quedó vinculada de un

modo u otro (el subrayado es mío) a la Administración». Inexplicable falta de información, que, a pesar de su relativa importancia, puede también aparecer como «representativa» de lo poco elaborado y profundizado del libro. Y esto es lamentable por cuanto Guarner, seguramente, hubiera sido capaz de ofrecer un trabajo más importante si hubiera acompañado a su sentido del humor un rigor elemental. ■ DIEGO GALÁN.

## CINE

### China esta muy lejos

«I pugni in tasca», la que se calificó de rabiosa primera película de Marco Bellochio, no está demasiado alejada de su segunda obra, «La Cina é vicina», ni lo está del mejor «cine de Bertolucci» —«Prima della rivoluzione», «Il conformista», «La strategia del ragno»— ni de un joven cine italiano que prescinde de la maestría de sus clásicos para adentrarse más directamente en los problemas más acuciantes de su generación. Lo que une más directamente «La Cina é vicina» a las películas de Bertolucci es su afán por desenmascarar los juegos o las contradicciones de una determinada izquierda italiana, la izquierda oficial que, entre otras cosas, ha caído en la trampa legalizada de la democracia y cree todavía que está preparando una revolución.

Crítica a la izquierda, pero desde la izquierda, las películas de Bertolucci intentan precisar las limitaciones inherentes a una revolución planteada en términos burgueses; Bellochio, en «La Cina é vicina», superando los casos personales, pero generalizables de Bertolucci, ofrece, en términos de divertida farsa, una panorámica más general sobre los supuestos partidos de izquierda italiana, sus mecanismos de trabajo, sus pactos pacíficos y, en definitiva, su condición derechista.

Para ello, Bellochio ha jugado con unos personajes delirantes, en los que pueden encontrarse muchos elementos reconocibles. Limitándose a una política provinciana, donde todo adquiere unos términos más fácilmente caricaturescos, relata la situación





## Hay que "pisar firme" en el suelo. Sobre todo en coche, es más seguro y confortable.

La más confortable manera de ir por la vida es "pisar firme" en el suelo.

Con los coches pasa lo mismo. Para ser confortables, han de marchar bien sujetos al suelo. Han de ser verdaderamente seguros.

El Citroën-8 es un coche que "pisa firme" en la carretera. Su tracción delantera, sus potentes frenos de disco y su suspensión a interacción entre las cuatro ruedas independientes, se encargan de ello.

Y por eso y por muchos otros detalles, es el más confortable también. Interior espacioso que permite una gran comodidad hasta para los más altos. Cuatro puertas... o cinco, si usted prefiere el Citroën-8 Familiar.

Antirrobo incorporado.

Maletero donde siempre cabe un paquete más. Asientos que se adaptan a todas las anatomías porque no tienen muelles metálicos.

Citroën-8 más seguro y más confortable.

SEFI Citroën: pida su crédito especial.



**CITROËN 8**  
Seguridad confortable

de un candidato al partido socialista, noble en decadencia, que tiene un «currículum vitae» en el que «no ha desperdiciado ninguna ocasión para tratar de realizar una profunda actividad política que, sin embargo, nunca ha terminado de realizar. Simpatizante por etapas tanto de la DC como del PRI, del PCI o del PSDI, con un paréntesis en el partido comunista interrumpido por los sucesos de Hungría, su trayectoria no es muy diferente a la de otros muchos italianos. Pero esto no es un dato que refleje debilidad moral o ideológica, sino profunda preocupación por un solo fin: el de la unificación de los cuatro partidos fundamentales de centro-sinistra, que de hecho se complementan y que deberían crear una fuerza única».

La promoción en la izquierda es más fácil y más cómoda que cualquier otra, y el absurdo ser, protagonista de esta película, no escatima medios para conseguir sus propósitos. Está rodeado de su secretario, que mantiene relaciones con su también noble hermana, con el fin de tener acceso a su fortuna, y de la amante de su secretario, con la que él se acuesta, ignorando que es víctima de una trampa por la que deberá terminar casándose. Los cuatro vinculados al partido son discutidos por el hermano menor de la familia, moista precoz, que desconoce hasta sus más inmediatas y evidentes contradicciones y se convierte así también en un personaje grotesco, con represiones sexuales a flor de piel. Para él es para quien la «China está próxima», pero sin duda es uno de los personajes más alejados de esa posibilidad.

A Bellocchio no le importa demasiado la utilización de su película por parte de la derecha. Sus términos son inequívocos y el planteamiento dialéctico de toda su película no puede sino descubrir muchos puntos de discusión y meditación para los interesados. Se trata de descubrir un juego, de llamar las cosas por su nombre; luego, de continuar en otra línea su actividad personal. El planteamiento de «La Cina è vicina» no es sólo jocoso, sino frío, distanciado, como de disección de unos pequeños bichos que se agitan en cualquier rincón.

Película sin duda importante, tiene en cambio la limitación propia a cualquier esquema. Al margen de las especialmente brillantes escenas de la película —sobre todo el discurso en el pueblo y la lección de canto con el

orfeón infantil—, «La Cina è vicina» repite en su segunda mitad unos conceptos ya expuestos con claridad anteriormente. Me da la impresión de que llega un momento en que todo está claro ya, y la historia, sin embargo, continúa. Aunque sobre esto habría que entender la película en su contexto personal, había que verla en Italia, desde dentro de Italia, para entender si no es necesario continuar la exposición de Bellocchio, una vez que aquí, entendida la película en su esquema básico, no se accede a una problemática más matizada.

No es muy corriente ver en España una película como «La Cina è vicina» y sería muy lamentable que, superando los pequeños grupos cinematográficos de siempre, pasara inadvertida. ■ DIEGO GALAN.

### El cine indio y su excepción

Satyajit Ray.

*"Todo trabajo sobre una cultura oriental debe tener en cuenta dos puntos esenciales: a) el Oriente y su relación con el materialismo; b) el Oriente, lugar de las escrituras no-fonéticas (antes de la disyuntiva idealístico-occidental entre escritura y pintura)".*

(«Cahiers du Cinema»)

La proyección en la Segunda Cadena de Televisión Española de un pequeño ciclo dedicado al realizador hindú Satyajit Ray (1) vuelve a dar ocasión de poner nuestros supuestos culturales entre interrogantes, y no sólo aquellos que se refieren directamente al campo cinematográfico. Ante todo, quedan en eviden-

cia las lagunas informativas que corroen dichos supuestos, los vacíos asombrosos por los que nuestra educación no ha vacilado en saltar, dando una apariencia de totalidad humanística a lo que sólo ocupaba una parcela, quizá ni la mejor ni la más significativa. Nos faltan datos, ciertamente, un inmenso caudal de datos sin los que cualquier acercamiento ha de resultar estéril, mientras que, en cambio, nos sobran esquemas judicativos, valorativos, nacidos de una cultura occidental empujada durante mucho tiempo en presentársenos como única, como capaz por sí sola de interpretar cuantos hechos sucedían en el mundo, cuantas formas de pensamiento se englobaban dentro de él. Por ello, este desasosiego, este desconcierto, este no-saber-de-qué-va-la-cosa, cuando una película japonesa (y el caso de «Shonen», de Oshima, está muy reciente), una representación de teatro malayo o un solista hindú llegan hasta nosotros, subvirtiéndose los clichés culturales que tenemos como más acreditados, las convenciones intelectuales

dos; ritmo de narración opuesto al «standard» norteamericano, detalles argumentales que quedan en la sombra, reacciones psicológicas cuyas raíces no conocemos en su plenitud) viene determinada por cuanto apuntábamos anteriormente —a lo que hay que añadir las características del público español medio—, también la misma ausencia de información puede causar el que, para aquellos que hayan seguido el espacio «Cine-Club» en estas tres últimas semanas, las obras de Ray proporcionen una imagen abiertamente falseada de lo que es en realidad el cine indio. Y ello porque la filmografía del autor de «Pather Panchali» constituye una excepción dentro de cuanto mucho y malo se produce en su país. Identificar a Satyajit Ray con la cinematografía hindú sería algo parecido —aunque no exacto— a hacerlo con Buñuel respecto al cine español o a Bergman (hasta la aparición de hombres como Widerberg o Troell) con el cine sueco. Lamentablemente, la trayectoria de este entusiasta de Renoir y Donskoi se mantiene

toras de Bombay, imitadoras de Hollywood en todo lo malo sin seguir ninguna de sus virtudes. Hoy cabe la esperanza de Mrinal Sen (que presentó en la Mostra de Venecia del 69 «Bhuvan shome»), integrado en el mismo grupo izquierdista de Calcuta que Ray, o de James Ivory, norteamericano de origen pero cuyo trabajo en la India queda reflejado en sus muy interesantes «Shakespeare Wallah» —con música de S. R.— y «The Guru».

Y es que, aun dentro de su país, la obra del primer cineasta hindú no ha alcanzado una plena difusión, debido a estar expresada en bengalí (el mismo idioma de Tagore) y no en hindi, lengua oficial. Por otra parte, su problemática —centrada en el paso del tiempo, en la pugna entre lo viejo y lo nuevo, en una defensa apasionada de la inteligencia frente a la superstición, unido a su rechazo global de todo melodramatismo y a una utilización de la elipsis como esencia narrativa— hace de Ray un autor no directamente acorde con una situación de subdesarrollo. ■ FERNANDO LARA.

### Cuadro estadístico

#### EXTENSION DE LA REPUBLICA INDIA:

3.268.090 kilómetros cuadrados (desde el 15 de agosto de 1947, Día de la Independencia).

#### POBLACION:

537 millones de habitantes (1970).

#### PRODUCCION ANUAL DE PELICULAS:

350 (1968), ocupando el segundo lugar mundial en cuanto a cantidad, tras Japón, y con anterioridad a Estados Unidos. De ellas, el 85 por 100 se rodó en blanco y negro y el 15 por 100 en color. Habladas en catorce lenguas diferentes, entre las que destacan el telugu (77 films), el hindi, idioma nacional (74), y el tamil (68), mientras que en bengalí tan sólo figuran 29 películas filmadas en dicho año (la ciudad de Calcuta —centro cultural más importante de la India— está enclavada en el Estado de West Bengal).

#### PRODUCCION ANUAL DE CORTOMETRAJES:

980 (1968), de ellos 46 en formato de 16 mm.

#### PRINCIPALES CENTROS DE PRODUCCION:

Bombay (films de gran espectáculo), Madrás (melodramas, películas cómicas y policíacas) y Calcuta (tendencia de calidad, interés por reflejar problemas sociales). En los dos primeros centros, capital enteramente dominado por la Banca; existen



«Aparajito», de Satyajit Ray.

que una determinada formación y un determinado uso han transformado necesariamente en rutinarias. Como única respuesta a la impotencia, nos queda la buena voluntad ante el fenómeno que se nos escapa, el trabajo de empezar —una vez más— por el principio, por esa recolección de datos que, al menos nos puedan servir de muletas...

Imposible de determinar el número de espectadores que hayan seguido la proyección de los films de Ray, aunque me temo que su ausencia de atractivos cara a un consumo mayoritario y la presencia paralela —en la otra Cadena de Televisión Española— de un telefilm tan «occidental» como «Audacia es el juego», motivasen una audiencia muy reducida. Si esa falta de atractivos (cine plenamente desconocido, actores inclui-

aislada entre la marabunda de películas folklóricas, melodramáticas, policíacas y religioso-mitológicas que componen el 99 por 100 de los 350 films que se vienen produciendo anualmente en la India (véase cuadro estadístico adjunto). Si en un determinado momento pareció que realizadores como Bimal Roy («Dos hectáreas de tierra», 1953), K. R. Mehbood («Madre India», 1956), los precedentes del New Theatre Limited que fundara P. C. Barua en 1925, o incluso Raj Kapoor («El vagabundo», 1953), el actor más popular de su país, iban a acompañar a Ray en su intento de dignificar un panorama tan viciado, pocos años después se comprobaría que las ilusiones eran vanas al someterse estos directores al engranaje de las grandes produc-