

CINE

La crítica bien entendida empieza por uno mismo

Sondear en cuarenta años de la vida de Alemania, tal es el propósito de «Nosotros, los niños prodigio» («Wir wunderkinder»), de Kurt Hoffmann, que ahora se estrena comercialmente en España catorce años después de haber sido realizada y tras su exhibición, hace ya tiempo, en cine-clubs. El método elegido para este sondeo es el de la sátira, con dos animadores que —a manera de los pianistas del cine mudo— van hilvanando, comentando y subrayando en tono cómico las situaciones. El relato se centra en un estudiante-periodista-doctor en Filosofía muniqué, sobre cuya trayectoria personal se proyectan los períodos fundamentales de la reciente historia de su país, con atención preferente al surgimiento, desarrollo y toma del poder del nazismo. El sentimiento imperialista previo a la primera guerra mundial, la posguerra, el auge de Hitler, que concluiría con la tragedia del 39-45; las dificultades para vivir en un país destrozado y la llegada del «milagro alemán» constituyen las capas corticales por las que atraviesa el film. Con desigual fortuna, ya que no siempre se mantiene a tono con la ambición original.

Ello proviene del escaso nivel de imaginación visual que muestra Kurt Hoffmann (Friburgo, 1912), habituado desde 1934 a la mediocridad de las comedietas de consumo interior —como las interpretadas por

Heinz Rühmann—, aun cuando también haya adaptado a Mann, «Bekanntnisse der höchstaplers Felix Krull» (1957), y Dürrenmatt, «Die ehe der herrn Mississippi» (1961). Su puesta en escena se mueve en los estrechos límites del más ortodoxo academicismo, con mayor preocupación por toda una serie de convenciones narrativas («raccord» sobre puertas, plano-contraplano en los diálogos, movimiento compensatorio de los actores dentro del cuadro), que por ofrecer un desarrollo creativo de todas las sugerencias contenidas en el guión. Que no me parecen pocas, pues el trabajo literario de Heinz Pauck y Günther Neumann es de primera calidad, visto su poder de síntesis y la manera en que hacen incidir una problemática colectiva en el transcurso de un personaje individual, contrapunteado además por el empleado de Banca-nazi-estraperlista-magnate financiero Bruno Tiches. Si es cierto que se podría acusar al guión de fácil sentimentalismo en todo lo que se refiere a las relaciones eróticas del protagonista, que incluso llegan a descompensar la línea de sátira política mantenida por el film, creo que de nuevo hay que buscar un buen tanto por ciento de responsabilidad en Hoffmann, poseedor de un lenguaje clasicista, relamido, que tres lustros después de su empleo muestra a las claras su insuficiencia.

Insuficiencia que se percibe en la sátira quizá más que en ningún otro género. Pero insuficiencia también la de Hoffmann en un sentido ideológico. Su postura ante Hans Boeckel, el personaje principal, es de una blandura irritante: intelectual que en ningún momento se muestra consciente de su responsabilidad, despreciativo con el nacional-socialismo, al que no concede ninguna importancia (no lee «Mi lucha», no oye los discursos de Hitler; a pesar de trabajar en un periódico, no está al tanto de la actualidad, entregado a

sus crónicas literarias), acaba por aceptar combatir en el Ejército alemán, sin que en ningún momento adopte otra expresión que la de víctima. Ante este comportamiento, ante esta pasividad, ante este desdiseño histórico, Hoffmann muestra curiosamente su simpatía, con lo que «Nosotros, los niños prodigio» adquiere un tono de fastidiosa autojustificación. El aspecto virulento que la sátira ofrece en su superficie queda desmentido por una contradicción interna: la ausencia de crítica hacia lo que debía haber sido uno de sus objetivos fundamentales; es decir, la inutilidad, cobardía o impotencia del intelectual germano de entreguerras para responder al compromiso que —como tal intelectual— tenía contraído con un pueblo amenazado por la violencia de un brutal derechismo. La crítica bien entendida empieza por uno mismo. «Wir wunderkinder» lo ha olvidado, o ha fingido olvidarlo. Ello me parece bastante grave. ■ F. L.

Es saludable asomarse desde el exterior

Nadie sabe muy bien por qué han rebautizado en España como «Juventud sin esperanza» la última película de Milos Forman, «Taking Off» (cuando, al parecer, la traducción podría ser «Caricatura» o «Estar fuera»). Tampoco se sabe muy bien por qué se intenta lanzar públicamente la película como una denuncia de esa pérdida juventud que abandona a sus papás y se lo hacen pasar muy mal. No se entiende nada de esto, ya que la reacción lógica del público es desinteresarse de la película o, cuando menos, ir despiestado a la proyección. Lo que siempre perjudicará su existencia comercial. Pero es posible que ello se deba a un obligado tributo a la censura, que piensa así corregir y orientar

la aguda y despiadada sátira que supone «Taking Off».

El checo Milos Forman (de quien en España, en sesiones de cineclub, se han podido ver dos de sus obras maestras: «Pedro el negro» y «Los amores de una rubia»), desde 1968, año de la invasión rusa de su país, no ha vuelto a dirigir en su propia casa, ni ha vuelto, por lo tanto, a contar en sus películas las historias de unos personajes desorientados y del ambiente de estupidez dogmática que pretende obligar a esos personajes a tener en todo momento una clara definición de su futuro, a no plantearse duda alguna ni a tratar de analizar continuamente la realidad. Forman, con un profundo sentido de la comedia y un talento especial para lograr rostros y situaciones inverosímiles, expresa la poética de encontrar en lo cotidiano el aspecto ridículo, de reirse de los dogmas y de la organización de la vida, de entender que en una sociedad organizada de determinada manera sólo es posible la cretinez. Y carcajearse de todo ello con una especie de ternura, porque, en definitiva, esos cretinos son víctimas de cretineces aún mayores que las de ellos.

Contratado por la Paramount, Forman realiza en «Taking Off» un panorama sobre el americano medio. Sobre el honesto padre de familia, su vida social, su vida sexual, su vida familiar; sobre sus represiones y sus sueños. Pero también sobre sus independientes hijos, «liberados» en la música, iconoclastas absolutos, que acaban siendo igual de estúpidos que sus padres, soñando con la creación de un cohete intercontinental que les independice.

Cierto es que «Taking Off» no recoge todos los movimientos posibles de los Estados Unidos, pero su mirada «desde fuera» es la de quien viene de cruzar un largo trecho histórico y observa, ante todo, una mentalidad media.

Si un país y un sistema sólo produce estúpidos, no habrá quien se salve. Y la delirante «Taking Off» es el mosaico de esa estupidez, mostrado por Forman con una habilidad cinematográfica admirable. Su sentido del montaje, de los diálogos (mal traducidos en los subtítulos españoles), de las canciones (también mal traducidas) —donde Forman encontró en anteriores ocasiones sus mejores aciertos—, de los actores (ninguno de ellos profesional, como en las restantes películas del realizador, que prescinde de la mueca impuesta por el gesto espontáneo y asombroso de los hombres de la calle), de la narrativa (eliminando los héroes y los antihéroes e inclinándose por una película coral que sintetice más claramente las peculiaridades de una comunidad sin complejidades psicológicas individuales), del color, del humor, son totalmente geniales.

La falta —sana falta— de respeto que Forman siente por todo lo que retrata, le coloca en el privilegiado lugar de los grandes humoristas, de los grandes cronistas de nuestro momento, de los grandes poetas. «Taking Off», que posiblemente no sea su mejor película —lo que ya es imaginar obras de una perfección asombrosa—, si nos revela el talento de un autor cinematográfico total, que hizo su mejor trabajo en una época brillante de su país y que, como siempre ocurre en estos casos, se ve obligado ahora a la trashumancia o al silencio. ■ D. G.

En busca de un cine gallego

La posible existencia de un cine gallego se ha discutido en Orense a lo largo de su I Semán do Cine. Tras diversas conferencias, coloquios y proyecciones en los que se abordaron cuestiones referentes al realismo, la necesaria conexión del arte con su entorno so-

cio-político y la situación actual del cine español visto desde una perspectiva crítica, el último día de la Semana quedó ya exclusivamente consagrado al estudio de un futuro cine gallego. Cine que aún no existe, salvo esporádicas muestras «amateurs», pero cuya puesta en pie sería la consecuencia lógica de una cultura particular, autóctona, con problemática y raíces propias. «Ya es alentador que se hable de nuestro cine inexistente —dice José Luis López Cid en el programa de la Semana—, de nuestros directores alienados, de lo que podría filmarse, de lo que ya se filma, de planteamientos para un futuro. El cine gallego es la conciencia de su nada: Ya es algo».

La potenciación de ese «algo» vendría —según acuerdo general— por la vía del realismo. «Roma, città aperta», «Surcos» y «Vidas secas» mostraban en Orense las posibilidades penetrativas de un medio de expresión cuando es consciente de su responsabilidad cara al medio social en que se desarrolla. Era n como «patrones de comportamiento» para un cine que desde sus inicios se quiere reflejo y conciencia de toda una comunidad. Porque «no cabe hablar de cine gallego —vuelve a decir López Cid— si de Galicia se utiliza sólo paisaje, escenarios y temas folklóricos. La melaza señorial de «La casa de la Troya» y el naturalismo literario de «El bosque del lobo» no nos pertenecen, nada nuestro tienen. La película gallega de hoy se desarrollaría en una fábrica alemana y en las colmenas milimetradas donde nuestros emigrantes malviven y enloquecen de soledad».

Me sorprendió en Orense el desdén recién citado hacia el film de Olea, que —desde la lejanía de Madrid— yo estimaba buen espejo del mundo gallego, así como la desconfianza ante «Flor de santidad», de Marsillach. Quizá esta postura negativa provenga de una lógica reacción contra el imperia-

lismo cultural irradiado desde el centro de nuestro país, motivo de que muchas iniciativas y corrientes autóctonas quedasen abortadas. El que se tome a Galicia como simple paisaje, como folklore ambientador, sin mayor profundidad o cayendo en el tópico, irrita profundamente a los sectores más sensibles de su población. Los que no creen que pueda hablarse con propiedad de «cine gallego» si no se dan los siguientes elementos: producido en Galicia, con temática gallega, en lengua gallega y hecho por gallegos. Exigencia tan completa ésta (formulada en el último coloquio), que puede ser tachada de radical y, sobre todo, de puramente teórica, de situarse a un nivel especulativo que no tiene en cuenta las bases reales sobre las que se sustenta el cine en España. Ezequiel Méndez, autor de la ponencia «Postulados para un cine gallego», exige algo menos cuando pide «películas hechas por gente comprometida con la realidad gallega, que aporten temas no sólo de la realidad del país, sino sacados también de la narrativa gallega, por ejemplo. Claro que no tiene por qué ser sólo un cine en el que se hable gallego o se aborden temas sociales, cabría también el tratar temas generales que valgan para todos». Los mismos organizadores de la Semana —a cuya cabeza se encontraba Luis Alvarez Pousa— insistían en situar a la actual narrativa como buen punto de arranque: «Un pueblo que tiene una lengua y una cultura tiene derecho a todas las formas de expresión, incluso en cine. Porque incluso entre los narradores gallegos hay auténticos guioneros de cine: "A esmorga", de Blanco-Amor; "Cambio en tres", de Carlos Casares; "Memorias de un neno labrego", de Neira Vilas...».

Igual que sucede al hablar de un cine catalán o un cine vasco, el problema último del gallego es —como reconocía el propio Méndez— su difícil viabilidad,

dado el carácter de nuestras estructuras políticas e industriales. A su estudio debe dedicarse la próxima Semana de Orense, transformándose ya en Conversaciones para un Cine Gallego. ■ FERNANDO LARA.

El curioso Escrivá

Vicente Escrivá, de quien el señor Vizcaino Casas ha dicho que es «valenciano, activo, hábil para los negocios y muy preparado culturalmente», fue el inventor de todo aquel cine religioso que inundó las pantallas españolas de los años cincuenta. De aquel cine que los religiosos decían que no era religioso, pero que, según cuentan las estadísticas, obtuvo pingües beneficios de taquilla, al margen de las consabidas protecciones estatales. Aquella era la época del cine de curas y milagros, y Vicente Escrivá, de la experta y poco aprovechada mano de Rafael Gil, condujo al cine español por un falso camino de sinceridad, pero con la aparente pretensión de estar haciendo la crónica fiel de un país y una época.

Años más tarde, cuando los tiempos han cambiado de collar, Vicente Escrivá tanea nuevas producciones. Dirige al cantante Raphael, de soltero, y ensaya de nuevo una película seudoreligiosa de escaso resultado comercial: «Johnny Ratón». Como salta a la vista que al país ya no le interesan esas películas (ni la hábil combinación de sacar a Raphael de cura en «El Ángel»), el señor Escrivá piensa que el cine español debe ser decididamente erótico. Es decir, que debe versar sobre el erotismo, dado que los productos cinematográficos de mayor éxito en los últimos años son aquellos en los que Alfredo Landa sale en calzoncillos intentando acostarse con una señora y no consiguiéndolo jamás. Y así surgió el título de «Aunque la hormona se vista de seda», que, bien mirado, tiene hasta un doble sen-

tido, que posiblemente Escrivá no vio en su momento. Porque el film, puesto al día, resultaba ser no una película sobre el sexo y sus problemas, sino una proyección enfermiza de represiones y frustraciones, que tomaban la forma del chiste verde y el guiño cómplice.



«La Curiosa».

Ya que esa aventura sí le dio sus pesetas, el señor Escrivá ha vuelto a probar fortuna con una nueva película de tema sexual: «La Curiosa», que es la extraña historia de una retrasada mental —que a los veintitantos años no sabe cómo vienen los niños y que tarda meses en averiguarlo, para dedicarse finalmente a desnudar a los demás con la vista— planteada de tal manera que satisfaga también a los retrasados mentales. Si antes el cine, para Escrivá, tenía que ser de llanto y de sotana, ahora se debe transformar en el del cachondeo y la complicidad obsesa, y todo ello porque lo exigen el negocio, la moda y la liberalidad de los nuevos tiempos, que no obligan ya a camuflar las represiones en torno a una supuesta religiosidad superficial, sino en todo lo contrario: en el chiste de café en voz baja transformado en cultura. ¡Entusiasma pensar que la continuidad ideológica de un autor tiene raíces tan hondas! ¡Entusiasma comprobar cómo aquello que se nos hacía ver con tanta insistencia y convicción era motivo de una preocupación tan auténtica!

«La Curiosa» es una película inimaginable. La seguridad que tienen —o deben tener— sus autores en que el público español sigue siendo tonto, les permite jugar con su forzada inmadurez, presionándoles el juego de la mujer deseosa de saber qué es eso del sexo para destapar sus propias ig-

norancias y limitaciones. Aunque, por encima de la del propio público, la película es un reflejo de la mentalidad de quienes la inventaron. Por mucho que intenten —otra vez— disimular que la película no es más que la sucesión de situaciones vodevilescas del peor sentido infantil de las relaciones sexuales, en aras de una denuncia social de la intransigencia y el conservadurismo decimonónico del pueblo español, los responsables de «La Curiosa» no hacen aparecer en la película ninguna idea ni ninguna postura que haga pensar en la honestidad de su «mensaje». Antes al contrario, la deleitación en el simple juego masturbatorio —pretender mantener hora y media de proyección con las aventuras de «la Curiosa», de mayor peso y divertimento en la película (aunque cuesta trabajo creer que alguien puede divertirse con tan terribles diálogos, tan infima interpretación y tan torpe narrativa), revela más claramente la intención de sus creadores. Que, en el curso de su historial profesional, aportan curiosas significaciones a nuestra cultura oficial

más reciente. ■ DIEGO GALAN.



TEATRO

Las ideas de una obrera cómica

El fenómeno está lleno de sugerencias. No basta decir que Martínez Soria es un actor que posee una serie de eficaces recursos cómicos y que no dice una frase ni hace un gesto sin «pasarse» al público. Actores así hay varios en la escena española y andan perdidos en revistas y empeños menores, sin la fuerza comercial de Martínez Soria.

¿Por qué? El mismo Martínez Soria fue durante años un celebrado actor cómico, pero sin el poder de atracción que lo distingue a partir de «La ciudad no es para mí». ¿Cuál es la razón de ese poder? ¿A qué público conyoca? ¿Con qué tipo de obras? ¿Qué concepto es el suyo de la interpretación y de la puesta en escena? ¿Qué teatro se propone en sus largas temporadas?

A quien le interese el análisis del teatro español de nuestros días en tanto que realidad sociológica, la presencia de «El gran tacaño», vieja comedia de Paso y Abati, con texto remozado, en el Eslava madrileño, es una oportunidad para estudiar un fenómeno de acusada significación.

Lo primero que descubrimos es la presencia de un público bien distinguido, del que asiste a las representaciones de alguna pretensión cultural. Es el de Martínez Soria un público formado por gentes del sector ascendente de la clase media, para las que ir al teatro sigue siendo una especie de solemnidad festiva, la manifestación de un firme pro-

pósito de divertirse. Se trata de un público abierto, que ha ido al teatro a reírse, sin más complicaciones ni exigencias.

¿Y con qué cuenta «El gran tacaño» para que esta diversión se produzca? Cuenta, sobre todo, con una galería de aristócratas arruinados y de personajes de la alta burguesía económica y moralmente cochambrosos. Las mentiras de que unos y otros se valen para encubrir su situación acaban haciendo de «el gran tacaño» casi un héroe. ¿Y quién es «el gran tacaño»? Un antiguo peletero, retirado y millonario después de muchos años de mostrador. Su «tacañería» se queda en cuatro chistes, porque lo que pesa es su coherencia frente al desbarajuste de los sectores tradicionalmente «superiores». Con lo que Martínez Soria, que es el intérprete del personaje, pasa a ser un poco el portavoz de esa clase media ascendente, económicamente bastante segura, pero consciente de que aún le está vedada una cierta realidad socio-cultural. Ja más Martínez Soria intenta develar el posible carácter tragicómico de su personaje; él está en el escenario para reírse de todo el mundo, y el público se identifica muy a gusto con él.

Toda la interpretación y la puesta en escena sirven, más o menos conscientemente, este propósito. Desde el mismo reparto, a la sobreactuación encaminada a subrayar el lado risible de los personajes. Sólo «el gran tacaño» (Martínez Soria), que trabaja en constante complicidad con el público, se salva en la medida en que su tacañería es sólo el medio de que se vale para defenderse del constante acoso de los que nunca trabajaron.

El planteamiento es simple, pero eficaz. Los recursos cómicos de Martínez Soria jamás podrían explicar su éxito. Su talento consiste en poner esos recursos al servicio de unas ideas que son, justamente, las