

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, «Bekenntnisse der Hochstaplers Felix Krull» (1957), y Dürrenmatt, «Die Ehe der Herrin Mississipi» (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 mímica 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-