

den a un doble nivel intelectual: primero, su atención hacia aquellos hechos o personajes que, por sí mismos constituyen una experiencia límite, una prueba de fuego de la realidad que los engendra y admite; segundo, un aparente desarrollo lineal de esa excepcionalidad que —a medida que avanza la película— viene desmentido por efecto del cúmulo de nuevas circunstancias, imágenes insólitas y rupturas narrativas que llegan a subvertir lo que falsamente había sido tomado por linealidad.

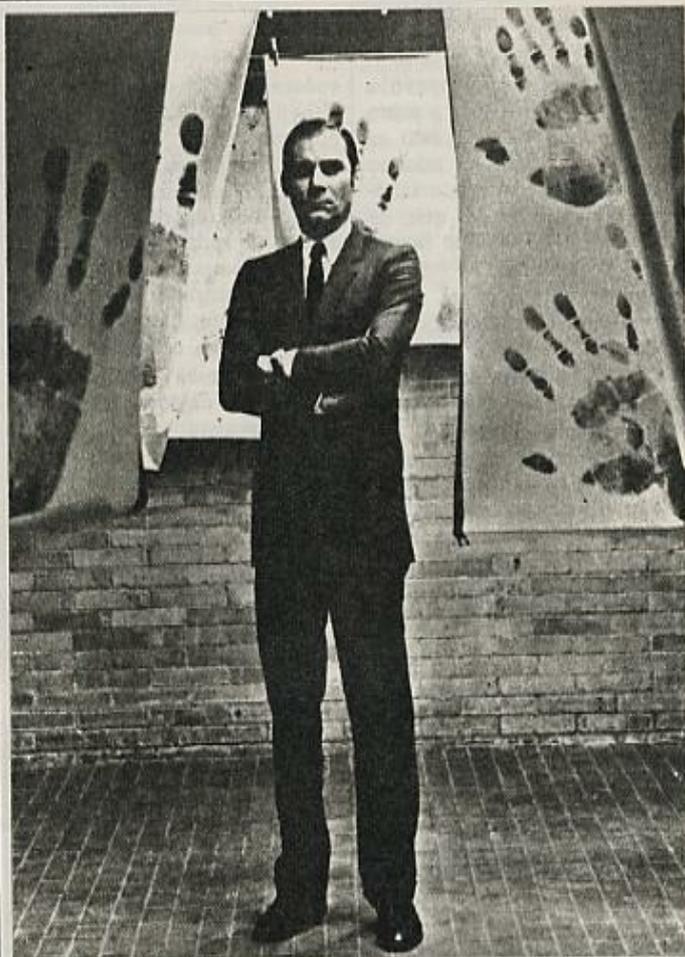
En otras palabras, tanto Lope de Aguirre como Gaspar Hauser son —en principio y en tanto personajes históricos con una personalidad definida— seres que se sitúan en lo insólito. Aguirre, por su ambición megalómana de crear un nuevo imperio con el solo auxilio de unos hombres a los que tiraniza; Hauser, por su condición de criatura lanzada bruscamente en un mundo que no entiende ni comprende, dado que le faltan los signos referenciales para que pueda dominarlo. A la historia de ambos Herzog aplica una narración que sigue sus pasos, que desarrolla su aventura personal en términos sencillos y fácilmente comprensibles. Pero lo que sucede es que, mientras dicha historia se nos va contando, una serie de connotaciones que no se preveían en principio van adquiriendo poco a poco carácter de protagonistas. Si el espectador podía pensar que vería el cúmulo de acciones continuas, de incidencias sin fin, que componen la aventura de Aguirre y sus "marañones", lo que encuentra finalmente es la descripción reposada de aquellos hechos que marcan la desquiciada empresa, pero no como "conjunto de excepcionalidades significativas", sino como resultado directo y cotidiano de algo que ya en principio se situaba fuera de los límites de lo "normal" y donde se revela perfectamente posible que un barco se halle suspendido entre los árboles o que un personaje dude ante la cámara si lo que está sucediendo es realidad o ficción... Muy similar es lo que ocurre en "El enigma de Gaspar Hauser". En vez de asistir a la "formación cultural" del muchacho de Núremberg, Herzog anula las previsiones del espectador haciendo una brutal elipsis de dos años. Porque son

otras cosas las que le interesan, porque es indagar en la "pasión" de un hombre sometido a una cultura irreal y falsa lo que entra en sus perspectivas. Unas perspectivas que, casi siempre dinámicas y enriquecedoras, le sitúan en el grupo de cabeza del actual cine europeo. ■
FERNANDO LARA.

Un cine sospechoso

Con cuatro años de retraso, abundantes mutilaciones, diálogos cambiados y un doblaje realmente espantoso, se estrena en España la que fuera en 1971 "película del año": "Investigación sobre un ciudadano fuera de toda sospecha", de Elio Petri, El Gran Premio de Cannes, el Oscar a la mejor película del extranjero, el intento de secuestrar la copia por parte de algunos procuradores italianos y la consiguiente prohibición en España, han dado a esta película, lógicamente, una aureola mítica que la hacía indispensable en esta "operación prestigio" que la censura española intenta para calmar los ánimos sedientos de los españoles y para que no piensen en la otra enorme cantidad de películas que siguen prohibidas. "Prestigio" en este caso relativo, dado, sobre todo, los cortes que se han visto "obligados" a darle a una película que, por muchas razones, resulta hoy ingenua.

Quizá la primera de ellas sea necesaria para que películas "críticas" sobre el Poder puedan pasar la luz verde, incluso de la censura italiana: proponiéndose ser una denuncia de la corrupción a la que puede llevar la "honorabilidad oficial" de algunos cargos públicos (en este caso, un policía que comete un crimen y que no podrá ser jamás sospechoso, a pesar de su afán por dejar pistas y huellas), la película no deja de ser la explicación de un caso clínico concreto que aunque tenga connotaciones evidentes con la estructuración de ese Poder, resulta dramáticamente individualizado. (Colabora en este sentido la histriónica actuación de Gian Maria Volonté y aún más la disparatada interpretación del doblador español, cuyo nombre ignora.) Los "tics" de Volonté,



"Investigación sobre un ciudadano fuera de toda sospecha", de Elio Petri

por un lado, y la insistencia de Elio Petri por contarnos detalles de la vida íntima del personaje reducen la historia a un caso privado antes que ampliarla a una denuncia de algunas impunidades establecidas.

Cierto que en la película aparecen varias escenas (los sistemas de control telefónico por parte de la Policía, la necesidad de encontrar culpables aunque los detenidos no parezcan tener culpa y cuestiones similares) que podrían acercarla a esa dimensión de película crítica que revela los intrínsecos internos del sistema policial. Pocos datos son éstos para no quedar al final de la película diluidos en una ambigüedad poco comprometida.

Este cine de "tercera vía" puede dar (y ha dado) títulos de interés. Pero posiblemente existan unos límites en las cesiones que el director puede hacer para poder seguir llevando la película al agua de su molino. Estos límites han sido traspasados por Petri, que antes que una película política realiza una clásica comedia italiana con connotaciones críticas. De todas formas,

resulta bastante ridículo tener que hacer un comentario crítico a estas alturas sobre unos fragmentos de una película que fue polémica y viva hace cuatro años. En 1976 (aunque los españoles no hayamos podido todavía enterarnos) ha evolucionado notablemente el cine que se empeña en revelar muchas de las corrupciones establecidas en el Poder, se han clarificado bastante más las servidumbres y las posibilidades de la "tercera vía" italiana y, en fin, han pasado cosas que, en versión íntegra, los extranjeros van comprobando en su día. Aquí, con esos cachitos que la liberal censura de nuestros días nos regala sobre títulos de antaño es ridículo decir nada. Porque lo que pasa es que está empezando a ser ridículo ir al cine. Que películas de alguna forma ingenuas, de otra forma vivas, hayan traspasado todas las fronteras posibles menos las españolas y que finalmente podamos contemplar sólo esta versión particular del título de Petri no deja de resultar indignante. Porque en el cine concurren muchos factores. Y uno de ellos, muy importante, es

el del tiempo. Tenemos derecho a ver las películas en "su" tiempo, queremos participar en esas polémicas que se organizan cuando títulos como el de Petri dan el campanazo. No interesa a nadie ser una coletilla insípida que para nada sirve y que nada realmente actual habla. ■
DIEGO GALAN.



Medio año de La Cuadra

A raíz de su participación en el último Festival de Nancy y en la II Muestra Internacional de Puerto Rico, estas páginas dieron testimonio de las características de "Los palos", el nuevo trabajo del grupo La Cuadra. Por tener parte en ese trabajo —"Los palos" es un espectáculo de Salvador Távora a partir de unos documentos propuestos y ordenados por mí— pedí a Francisco Nieva y a Domingo Miras que emitieran un juicio crítico. A él me atengo y no es cosa de repetirlo.

De San Juan de Puerto Rico, "Los palos" saltó al Ateneo de

Caracas, donde permaneció durante un mes. De Caracas a la dura gira por el interior de Venezuela. De Venezuela, y para cubrir otro mes, a Sao Paulo, del Brasil, con un breve intervalo en Santos. Del Brasil al Festival de Berlín, alineando "Los palos" y "Quejío" —que se montó de nuevo para la manifestación alemana— junto a los más celebrados trabajos de la escena europea contemporánea. Luego vendría ya el Festival de Parma, en Italia, abierto a un público en su mayoría estudiantil. Detrás de Parma, una gira por los teatros municipales —los viejos y hermosos edificios que sancionaron la "escena a la italiana"— de la región. Y, en seguida, en la vieja furgoneta, viaje hasta Polonia, para presentarse en el Festival de Wroclaw. Furgoneta, Varsovia, furgoneta, Poznam, mucha y agotadora furgoneta, y, en Besançon, comienzo de una gira franco-suiza, con abundantes actuaciones en Casas de Cultura, concluida en las mismas vísperas de Navidad.

La experiencia, como se ve, es amplia, y ha permitido, a nivel colectivo y a nivel individual, enfrentarse con realidades sociales, políticas y culturales muy distintas. Y, a su vez, colocar a muy diferentes públicos ante un trabajo que rompía —La Cuadra se anuncia como un grupo de Sevilla—, primero, con las manidas imágenes del teatro andaluz, y, en seguida, con el conformismo —en todos los órdenes, incluido el estético— que se

atribuye por esos mundos a la escena española. El discurso cultural —y, por tanto, también vital— iniciado con "Quejío", tanto si consideramos a quienes hacían el espectáculo como a quienes lo veían, proseguía con el nuevo trabajo. Lo que fuera considerado por algunos como un fenómeno singular, sin continuidad posible, resultaba ser el primer paso de una búsqueda expresiva que, después de dar el segundo, se inscribe definitivamente como un fenómeno teatral destinado a tener un desarrollo. La Cuadra, sin traicionar las razones sociales de su existencia, pasaba así a la moderna historia del teatro, figurando siempre su nombre entre los grupos más analizados de cada Festival en que interviniera.

El hecho —e importa decirlo a la vista de la mezcla de silencio y paternalismo que la mayor parte de la información española le dispensa— desborda con creces ese lugar un poco vergonzante que nuestra vida teatral reserva a los grupos independientes. Creo que en los dos espectáculos de Salvador Távora y en el trabajo del grupo radica una propuesta estética, una independencia ideológica, y un sentido de la profesión, que ya forman parte —y el testimonio internacional, sin valorarlo con ingenuo "cosmopolitismo", sería un dato a tener en cuenta— de la dinámica teatral moderna. Es decir, de aquel teatro —y no hablo estrictamente del espectáculo— que, lejos de reiterar lo establecido, intenta responder con seriedad al proceso de la historia, arraigándose en razones y objetivos —artísticos y sociales— que no solieron contar hasta ahora. ■ **JOSE MONLEON.**



Yo estaba sentado frente a Nello Ponente —el inteligente y

brillantisimo crítico de arte italiano—, en su estudio de Roma, consumiendo uno de mis últimos días de este viaje a Italia, y me quedaba solamente una cita con el propio Nello para el día siguiente. ¿Dónde, cómo? Fue Nello quien propuso. "Mira: mañana por la tarde se inaugura la exposición Burri en el Museo Nacional".

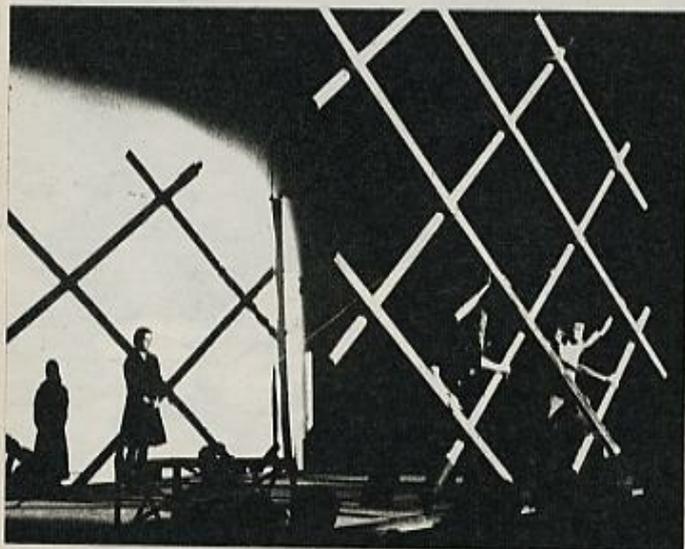
ALBERTO BURRI. Museo Nacional de Arte Moderno. Roma

No he podido evitarlo: he visto la pintura de Burri desde la perspectiva, y desde la estilística, de la de Manolo Millares. Y eso, a pesar de que yo nunca me quise dejar impresionar por aquellas habladurías maledicentes que, sobre todo en los comienzos del Millares definitivo, el de las arpilleras, trataban de minimizar nuestro entusiasmo con una sonrisa malintencionada o con un ligero tacto de codo, mientras se murmuraba a nuestro oído: "Sí, pero Burri...".

Pues bien, acabo de ver la obra de Burri. Y no. Manolo Millares iba por otro lado y caminaba por otra dirección. Estoy seguro de que la obra de Manolo Millares no nace ni se origina en la de ese otro formidable pintor que es el italiano Alberto Burri. Y es cierto que Burri es once años mayor que Manolo; y es cierto que, con toda seguridad empezó su vida de ensamblador de arpilleras, de organizador de "collages" y de animador de otras elementalidades mucho antes que Manolo. Pero...

Pero una pintura camina en la dirección de su realidad y no en la de los procedimientos más o menos ingeniosos que le sirven de punto de partida para organizarse como tal pintura.

La diferencia es colosal: Millares es, ante todo, expresionista, profundamente expresionista, con el pictoricismo a manera de fondo. Burri es, ante todo y sobre todo, un pintor —un magnífico pintor, por lo demás—, y la motivación capital de su pintura siempre es la búsqueda de efectos pictóricos. Millares usa... —quiero decir "usaba", qué pena— de la arpillera, como Burri, y de los recosidos en las arpilleras, también como Burri... Pero, en tanto que para el gran italiano las



La Cuadra, en su espectáculo "Los palos".