



Roman Polanski (a la derecha), con Jack Nicholson y John Huston, durante el rodaje de «Chinatown» (1974).

el pesimismo. En sus películas, de temática variada, acaba expresándose siempre un escepticismo vital, que, en ocasiones, tendrá carácter de tragedia irreversible (de acuerdo a una supuesta condición humana, incapacitada de desarrollar una vida en pacífica convivencia), y, en otras, de crítica social, en cuanto que la dificultad para realizar esa convivencia no depende ya de la «cualidad» del hombre como de la organización social que unos cuantos inventaron en su beneficio.

En esta segunda constante podría inscribirse su «Chinatown», que, además de ajustarse a la tradicional poética polanskiana, respeta al tiempo los «tics» de la moda «retro» y su correspondiente servicio al mercado más inmediato. El respeto de Polanski por esta necesidad comercial le hace, sin embargo, ir más allá, y aun cuando esta nueva meta sea también consecuencia de las imposiciones de producción, lo cierto es que en ella se vuelven a encontrar sus obsesiones más tradicionales. El «retro» de Polanski es el de recrear el cine dentro del cine (en un aspecto formal, se entiende) y actualizar los elementos más valiosos del «thriller» americano, con su agresiva denuncia de los mecanismos sociales que conformaron la sociedad estadounidense de los años treinta. Desde las vinculaciones evidentes que existen entre la le-

gendaria figura de Humphrey Bogart y el personaje que interpreta Jack Nicholson hasta la intervención del propio John Huston (autor, entre otras, de «El halcón maltés» o «Cayo Largo»), Roman Polanski ha querido hacer una película «al estilo» del cine negro. Pero esa imitación, que si no sorprende en un cineasta como Peter Bogdanovich, sí puede hacerlo en un polaco, como es el autor de «El cuchillo en el agua», no se limita, naturalmente, a la reproducción mimética de la ambientación o los «tics» que hicieran famoso al género. Para Polanski, una profundización del mismo puede conducirlo, aún hoy, a un desvelamiento de la miseria de unas estructuras sociales que, aparentemente, no ofrecerán más problemas que el de un marido engañando a su esposa (o viceversa), pero que, profundizando, revelarán las más retorcidas incógnitas y las más sorprendentes relaciones. En definitiva, que cualquier elemento, por pueril que parezca a primera vista, puede acercarnos a un conocimiento pleno —si se profundiza medianamente— de cómo en nuestra sociedad el poder se reparte entre unas cuantas manos, y cómo éstas se disponen a defenderlo por no importa qué medios.

En este sentido, «Chinatown» podría ser una novela de Raymond Chandler o Dashiell Hammett (salvando incluso las diferencias existen-

tes entre los dos novelistas), pero que tiene como punto en común finalmente el de jugar a la intriga policiaca como medio de obtener la atención del espectador, pero, al tiempo, de servirle el desvelamiento de los engranajes que justifican «el terror» de la historia.

Este «terror» o esta tensión dramática formará parte de los trucos propios del género, de esos mecanismos destinados a ocultar al espectador determinados datos, que le obliguen a interesarse por el enredo; la utilización apropiada de esos trucos (que forman, por así decirlo, la miseria y la grandeza del género), posibilitarán la mejor profundización de la historia narrada, y con ello, de los engranajes a los que se remite. Y en la aceptación de esa estructura truculenta estribará la posterior aceptación o rechazo de la obra total. En el caso de «Chinatown», donde las referencias a una forma de lenguaje (el «thriller» de los años treinta), impiden engaños más sutiles o el tácito consentimiento de que esos «trucos» tienen un sentido, la inteligente manipulación de Polanski convierte a la película en uno de los clásicos del género, y, al tiempo, en una constatación de que cuanto se quería denunciar en aquellos años puede aún hoy seguir vigente. A pesar de que la envoltura formal corresponda a una moda. ■ DIEGO GALAN.

«Los nuevos españoles»

Desde que se estrenara «Españolas en París», los debates en torno a la teórica «tercera vía» del cine español adquirieron mayor beligerancia. Que con «Vida conyugal sana», también de Roberto Bodegas, llegaron, como posiblemente recuerde el lector de TRIUNFO, a extremos un tanto violentos. Para algunos, la aportación de Bodegas a un posible cine español que se acercara a algunos de los problemas nacionales desde la óptica del llamado cine popular o «comercial», es no sólo una pretensión digna e interesante, sino que en sus dos películas había llegado, a pesar de limitaciones o errores concretos, a metas que, en el panorama general de nuestro cine, no podían marginarse.

Para otros, en cambio, esta «tercera vía» no era sino la continuación del cine tradicional destinado al consumo inmediato; las «intenciones» de querer tratar seriamente alguna cuestión nacional de interés se diluían, según estos juicios, en la sumisión a un lenguaje y a unas trampas dramáticas que nunca podían permitir la menor profundización. De cara a esta postura crítica, la única posibilidad de acercar el cine a la realidad española consiste en romper radicalmente el lenguaje al uso.

Con el reciente estreno de la última película de Roberto Bodegas, «Los nuevos españoles», es posible que se recrudezca la polémica. Para los que hasta ahora pensábamos que el trabajo de Bodegas tenía que ser tenido en cuenta, esta película no hace sino reforzar nuestra opinión; incluso podíamos llegar más lejos: «Los nuevos españoles», depurada, en comparación con las otras dos películas anteriores, de una mayor cantidad de servilismos dramáticos, está ya a un paso de sintetizar plenamente las características didácticas inherentes a este cine con la dignidad de un espectáculo que

no engañe al espectador.

La «temática» de Roberto Bodegas se desprende de su observación objetiva del entorno. En su caso, se prescinde de la motivación personal del «autor» para abarcar, dentro del juego dialéctico del posibilismo, una meditación clarificadora de algunas de las cosas que nos ocurren. Comparaciones aparte, pienso que no otra cosa hacía Berlanga en sus primeras etapas.

¿Quiénes son los «nuevos españoles»? Ya el título, utilizado de un famoso «spot» publicitario, puede orientarnos: se trata del engendro forzado por la tecnocracia, por la necesidad comercial de adaptarse a una imagen «moderna» del ejecutivo, por la resultante de una sociedad embarcada en la creación de productos de consumo y en la necesidad imperiosa de poseer esos productos. El «nuevo español» es aquel que se alinea en una tipificación uniforme de seres destinados a alimentar ese juego social, con independencia de cualquier pensamiento propio. El monstruo de una sociedad neocapitalista considera a cada individuo como elemento de consumo; su vida no tendrá más sentido que el de alimentar esa estructura.

Ciertamente que Bodegas no reflexiona en profundidad sobre las

razones de esa situación, y que su película no es un análisis complejo de esa estructura social. Pero, aunque no citado meticulosamente, está sobrentendido en el juego dramático que nos propone. La «carretera» de los cinco protagonistas de la película (exagerados previamente en su naturaleza «subdesarrollada») puede servir de estímulo a la reflexión posterior por parte del espectador. Si bien estos cinco personajes no se plantean nunca las relaciones de clase con quienes les fuerzan a la integración de una nueva personalidad, la habilidad del realizador —en su juego de crónica objetiva de los hechos— abre el campo a nuevas aportaciones, y lo que es más importante, lo abre en terrenos hasta ahora ignorados por nuestro cine.

En definitiva, se entiende rápidamente que las ambiciones de Bodegas se limitan a hacer películas que en un momento dado tengan su eficacia. Queda ausente de su postura la necesidad de creer que, con el transcurso del tiempo, su trabajo va a tener un valor diferente. Aquí y ahora, en la medida de lo posible, y utilizando los medios más directos. Lo que, insistimos una vez más, cuando se realiza con la perspicacia de «Los nuevos españoles» es algo a tener muy en cuenta.

■ DIEGO GALAN.



José Sacristán y María Luisa Sanjosé en un momento de «Los nuevos españoles».