



José Luis García Delgado.



Julio Segura.

de una profunda crisis económica.

El capitalismo español, muy rezagado respecto de sus vecinos europeos, necesitaba con urgencia reforzarse tecnológicamente y salir de la angustiosa estrechez que caracterizaba al mercado interno en aquellos momentos. Pero todo ello sin la pérdida de los privilegios que le confería el contar con un Estado autoritario que le garantizara la ausencia de unos conflictos laborales.

Así, fue en 1959, tras algunos tímidos ensayos anteriores, cuando el capitalismo español se lanzó, previa una enérgica estabilización de la economía, hacia unas nuevas formas de actuación que llegaron a constituir lo que recientemente se ha venido en designar con el nombre de "modelo de crecimiento de los años sesenta", nombre acuñado con indudable éxito, por los autores de este libro.

Las piezas sobre las que se asentó este "modelo" y el cómo, posteriormente, condicionaron su desarrollo, hasta llegar a su lógico agotamiento, hacia los primeros años de la presente dé-

cada, constituyen, sin lugar a dudas, la parte más relevante de la obra.

El agotamiento del "modelo de crecimiento" iniciado en los años sesenta se hace absolutamente patente cuando empiezan a detectarse en nuestro país, hacia 1973, los efectos de la crisis económica mundial.

El déficit de nuestras cuentas exteriores, que sistemáticamente había estado marcando el techo de los períodos de expansión precedentes, se dispara, como consecuencia, sobre todo, de la subida de precios de los crudos importados, y de la caída del comercio mundial, empezando a hacerse por completo inmanejable; poniendo de relieve, una vez más, la dramática rigidez de nuestras importaciones.

Por otra parte, el propio desarrollo del capitalismo español propició la aparición de un nuevo protagonista en la escena española: el movimiento obrero. Este hecho, con el subsiguiente inicio de un sindicalismo de clase, que se fue formando en torno a este movimiento obrero, cada vez más fuerte y mejor organizado, comenzó a minar una de las premisas básicas sobre las que se asentaba el "modelo de los años sesenta". La estructura real de poder empezaba a cambiar en España.

A continuación, se analizan las causas que impulsaron y la inviabilidad del fenómeno reformista, como último reducto tras el que se atrincheró el capitalismo más cerril y conservador. Frente al reformismo se contempla la ruptura con las formas políticas del pasado franquista como la única opción válida del momento, como el precio mínimo que ha de pagar el capitalismo español para su supervivencia. La hora de la democracia debe sonar al fin para España, y el primer Gobierno Suárez, no sin múltiples vacilaciones, empieza la cuenta atrás.

El libro se detiene antes de la celebración de las elecciones, concretamente a finales de febrero, cuando una buena parte de los partidos de izquierda estaban aún por legalizar. No obstante, su participación en las elecciones, bajo una u otra denominación, se adivinaba como una realidad inevitable. Contando con ello, los autores se permiten, como colofón, un ejercicio de simulación poselectoral.

En él se apuntan, de forma inequívoca, las dificultades con que cualquier Gobierno, basado en una mera superioridad parlamentaria, se encontraría para remontar la crisis económica y, consecuentemente, consolidar la

democracia, al tener que optar, tarde o temprano, por una política económica de contención.

Hoy conocemos la casi unanimidad en la aplicación de una política de este tipo, y las dificultades del Gobierno Suárez para llevarla adelante en solitario. Como consecuencia de todo ello han tenido lugar las reuniones convocadas en la Moncloa entre el Gobierno y los líderes de los grupos parlamentarios. Allí se ha discutido un programa de saneamiento económico, cuyas grandes líneas se esbozaban ya, como absolutamente imprescindibles, en el último apartado de este libro. ■ EDUARDO SANTOS ANDRES

CINE

Un cazador de imágenes

Continuó en el Dúplex madrileño el ciclo dedicado a Werner Herzog. Después de "Signos de vida" —cuya reseña publicamos en TRIUNFO, número 760—, se han proyectado los dos siguientes largometrajes del cineasta alemán: "Espejismos" ("Fata Morgana", 1968-70) y "También los enanos empezaron pequeños" ("Auch zwerge haben klein angefangen", 1969-70), así como el mediometraje "El gran

éxtasis del escultor de madera Steiner" ("Die grosse ekstase des bildschnitzers Steiner", 1973-74), que poseía para nosotros la particularidad de ser la primera película en formato de 16 mm. exhibida en una sala comercial de Madrid.

De los tres films citados, es indudablemente "Espejismos" el que ofrece un mayor interés. Nacido de las andanzas por medio mundo del cineasta alemán, consiste en una serie de insólitas y sugerentes imágenes divididas en tres partes: La Creación, El Paraíso y La Edad de Oro. Utilizando en la primera de ellas textos del Popol Vuh —libro sagrado de los indios quiches de Guatemala— y en las dos restantes otros de elaboración propia, Herzog los emplea casi siempre como contrapunto del material visual. Dando así origen a una reflexión, profunda y divertida, apasionante en muchos momentos, sobre la inadecuación del hombre respecto a su entorno, la ausencia de vida en un medio hecho en principio para vivir. A través de sus paisajes desérticos, de sus ambientes lunáticos, de sus reflejos de seres entregados a empresas absurdas, "Fata Morgana" propone una conclusión desoladora: esa Creación mítica ha sido un fracaso, el Paraíso no existe y la Edad de Oro se halla envuelta por la irrisión.

Si "Espejismos" no resulta ese film incomprensible y tedioso que muchos aventuraban, tampoco —aunque en sentido contrario— "También los enanos empezaron pequeños" responde exactamente a su fama previa. Porque, en su intento de parábola



"También los enanos empezaron pequeños", de Werner Herzog (1969-1970).

sobre una situación revolucionaria, su valía real se reduce al planteamiento de choque del tema (en la película aparecen únicamente enanos, entregados a una revuelta contra el orden que les oprime), sin que luego Herzog haya sabido desarrollar convincentemente todas las implicaciones de dicho planteamiento inicial. Según él manifiesta, ello responde a su deseo de mostrar que una rebelión así no tiene salidas, que la falta de objetivos conduce necesariamente a la asfixia de ese brote revolucionario. Pero, aun aceptando tales propósitos de Herzog, la película debía tener una mayor riqueza en el desarrollo de estos criterios, más amplia resolución expresiva que la ofrecida por unas imágenes tan a menudo sádicas como simbólicas, pero encerradas en sí mismas.

De cualquier manera, existe también en este tercer largometraje de Herzog una característica esencial, ampliable con mejor fortuna a "Fata Morgana" y a "El gran éxtasis del escultor de madera Steiner": la búsqueda obsesiva de imágenes nuevas, distintas, insólitas, a cuya caza o elaboración se entrega el cineasta con todas sus fuerzas. En el caso de "El gran éxtasis...", Herzog se aparta de los cánones habituales del documental deportivo, del simple ensalzamiento de una figura conocida (en este caso, el suizo Walter Steiner, campeón del mundo de saltos de esquí), para complacerse en esas imágenes diferentes que le proporcionan la actividad de Steiner y, al mismo tiempo, reincidir en su tema favorito: la lucha incesante de aquellos que quieren superar los límites habituales hasta acceder a los umbrales de lo imposible. Con lo que un salto de esquí se transforma, para Herzog, en todo un desafío al destino. ■ FERNANDO LARA

"Tigres de papel"

El primer largometraje de Fernando Colomo es una muy inteligente, divertida, curiosa, amarga y novedosa crónica de los españolitos que hoy tienen treinta años: sus dificultades de relación personal, sus dudas políticas, sus trampas dialécticas que justifican tantas decepciones y cobardías, sus ternuras y sus grandezas no desarrolladas, forman el mosaico que propone Colomo bajo el significativo título de "Tigres de papel". Un grupo de personajes que se cruzan,

se ignoran, se aman y se rechazan componen el nudo dramático; por encima de él, se trata de una reflexión apasionada, autobiográfica, que conduce finalmente a una decepción vital, a una protesta nerviosa, a una impotencia trágica. Colomo ha realizado una película en la que los elementos más corrosivos aparecen en clave de humor, con cierto aire de aparente intrascendencia, como introduciéndose sutilmente en la realidad, sin ambiciones pretenciosas, sin mensajes apriorísticos; es un reflejo de su vida cotidiana, objetivado, a veces caricaturizado. La simple exposición del entorno conlleva en este caso su carácter crítico.

Para lograrlo ha contado con la inteligencia de unos actores capaces de proponer sus propias vivencias —que son generacionalmente las de Colomo—, de expresarlas en un lenguaje coloquial (para lo que era imprescindible el sonido directo, como así se ha hecho), de añadir probablemente experiencias personales. Cada uno de ellos es reconocible en su personaje, independientemente de que su vida privada sea o no la que representa: hay un motor íntimo que coincide fundamentalmente con el conjunto de la película, aunque todos los personajes tengan una exageración cómica que los convierte en títeres indefensos. Hinojosa, Arribas, Grégori y, sobre todo, Carmen Maura, son los artífices de estas imágenes. De una película que viene a renovar un lenguaje en la panorámica del cine español, que abre unas nuevas posibilidades, que quizá exijan para otros títulos un rigor diferente. Porque en "Tigres de papel" la sorpresa es un elemento fundamental y positivo. La sorpresa de encontrarnos ante

una película viva, fresca y suficientemente seria. ■ DIEGO GALAN

Fallida reconstrucción

¿Hasta qué punto pueden reconstruirse no documentalmente unos hechos reales muy cercanos en el tiempo y de gran notoriedad pública? Creo que esta pregunta es la que subyace a cualquier aproximación crítica a "Llueve sobre Santiago" ("Il pleut sur Santiago", 1975), de Helvio Soto, que intente ir más allá de la simple solidaridad emotiva que provocan sus imágenes. Y —al menos en este caso, sin tratar de establecer un principio inflexible o dogmático— la respuesta es negativa: tal reconstrucción no aporta apenas nada al conocimiento del proceso chileno y, en cambio, la sensación de artificialidad, de "maquillaje" de la realidad, campea a lo largo de todo el film.

"Llueve sobre Santiago" se configura como una crónica del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, que acabaría con la democracia en Chile para dar paso a un brutal régimen militar. Crónica que alterna la descripción de los hechos de la trágica jornada, con otros de tiempo atrás —desde la elección presidencial de Allende, en 1970— en que intervinieron los personajes que la película va individualizando: un periodista francés, un consejero del Presidente, un dirigente obrero, unos universitarios... Helvio Soto intenta así ampliar el espectro de su obra hasta una especie de resumen del período de la Unidad Popular, complementándolo —por otra parte— con una serie de se-



Salvador Allende.

cuencias en las que recoge la incasante conspiración de la derecha que culminará con el golpe de Estado de la Junta Militar. Y hace un muy especial hincapié en la figura de Salvador Allende como encarnación de un pueblo que había elegido libremente el camino hacia el socialismo.

Sin embargo, las intenciones no se corresponden con los resultados. Ni esa individualización de diversos personajes conduce a otra cosa que a unas secuencias inútiles y entorpecedoras (a lo que contribuye la presencia de actores conocidos en estos papeles), ni las escenas que describen los manejos fascistas se apartan de lo convencional, ni los "flash-backs" rememoradores sirven para conducir un análisis político imprescindible. Y lo mejor de "Llueve sobre Santiago" (algunas de sus reconstrucciones sobre documentos cinematográficos o fotográficos) es, al mismo tiempo, lo más inútil, pues cualquiera de dichos documentos posee un carácter de algo estremecedoramente real y verdadero que aquí desaparece en el mimetismo. Con torpezas como el tratamiento del asesinato de Allende y sus compañeros de defensa, "Llueve sobre Santiago" muestra su incapacidad para estar a la altura de lo que narra. Lo que muy profundamente sentimos decir. ■ F. L.



"Tigres de papel", de Fernando Colomo.