

doce años y  
un océano

**D**ESEOSO de obtener una más perfecta «totalización» de la compleja temática que aborda, Dolci se sirve luego de la entrevista colectiva, confrontando opiniones en una conversación libremente sostenida, sin corsés paralizadores, sin cuestionarios previos... De esta manera plantea aquellos problemas que, por su generalidad, preocupan a la mayoría. Además de proporcionar al lector, con gran amenidad, los distintos datos de cada situación, Dolci consigue, con este método, que los campesinos sicilianos piensen sobre sí mismos y sobre la sociedad en que están insertos. Creará una conciencia tanto en ellos como en los lectores con que allí y en otras partes contará cuando traslade el diálogo del magnetofón al papel.

El temario incide en lo más urgente: ¿Qué haría falta cambiar en la vida de esta zona?; si alguno de ustedes es llamado a la guerra, ¿debe ir?; ¿es justo o no matar?; ¿cómo debe ser un hombre?; ¿qué hace falta conservar aquí?

**II** E aquí, pues, un método eficaz para dar cuenta de una realidad determinada, para exponer un testimonio con veracidad y elocuencia. Naturalmente, se precisa, además, una condición fundamental: que la narración tenga calidad literaria. Y Dolci es un escritor que, sin hacer alardes de retórica, llega sin dificultad al lector más ajeno a su tema, lo que explica su éxito en Italia y en Francia.

EDUARDO G. RICO

## "en chimá nace un santo"

**L**A novela de Manuel Zapata Olivella, "En Chimá nace un santo" (Seix-Barral, Barcelona, 1964), es, ante todo, un aguafuerte; un relato bronco, directo, animado por un profundo espíritu crítico. Zapata Olivella (escritor colombiano poco conocido en España) describe en su novela un caso terrible de histeria colectiva. La acción se desarrolla en un medio rural, cuyas condiciones de vida son manifiestamente precarias, tanto en un sentido económico como cultural. En esta colectividad, cuyo primitivismo se hace explícito en las primeras líneas del relato y se patentiza con creces a lo largo de éste, asistimos al nacimiento de un mito: la supuesta condición de "santo" de un pobre paralítico, que ha salido "milagrosamente" ileso de un incendio. Este personaje, Domingo Vidal, se ve entonces convertido, de pronto, en un objeto de adoración por parte del pueblo. La histeria desahada es asimismo lo suficientemente poderosa como para atribuirle unos ciertos poderes taumaturgicos. El "santo" Domingo llega a hacer milagros, o por lo menos esto es lo que llegan a creer estas pobres gentes desheredadas.

No obstante su brevedad, en la novela ocurren muchas peripecias, cuya escabrosidad no se oculta en ningún momento. Los singulares "milagros" del presunto "santo", su muerte, su cadáver descuartizado, etc., constituyen una serie de hechos que, por su contenido y por la forma directa en que están reflejados, dan a la narración el carácter de aguafuerte a que antes aludía. En cierto modo, recuerda los "esperpentos" de nuestro Valle-Inclán.

"En Chimá nace un santo" encierra un evidente interés. Cabe formular a la novela, sin embargo, algunas graves objeciones. La principal de todas, el esquematismo de sus personajes. Ninguno de ellos resiste un análisis psicológico serio. Por otra parte, el tema está desarrollado arimismos de un modo muy esquemático. Pasan demasiadas cosas en muy pocas páginas. El autor ha llevado el tema a un grado de síntesis que parece más apropiado para el teatro o para el cine que para la novela. Incluso la estructura misma del relato es más dramática o cinematográfica que novelística.

"teatro inglés  
(de Osborne hasta hoy)"

**H**E aquí un estudio, "Teatro inglés: de Osborne hasta hoy" (Ediciones Taurus, Colección Primer Acto, Madrid, 1964), que cumple con un doble y fundamental cometido: el de informarnos amplia y documentadamente sobre la nueva dramaturgia inglesa —un nuevo teatro que, por su contenido y sus fines, "parece nuestro", como dice Monclón en el prólogo y el de situar esa nueva dramaturgia en las circunstancias sociales e históricas en que se produce.

Su autor, M. M. Lorda Alaiz, residió en Londres precisamente en los años —del 55 al 60— en que la escena inglesa conoció la aparición de una serie de nuevos autores —Osborne, Wesker, Arden, Pinter, etc.—. Testigo de su aparición, en este libro se nos presenta también como un crítico lúcido, ponderado, de todos ellos. Minuciosamente analiza las características de cada autor, recoge algunas escenas especialmente significativas, señala y encuadra las diferentes tendencias... El resultado de todo ello es un cuadro muy vivo y también —insisto— muy documentado de una nueva literatura dramática, que, si se exceptúa el nombre de Osborne, es todavía poco conocida entre nosotros. Esto último da al presente libro otro nuevo valor: el de la novedad, el de la oportunidad.

FERNANDO MOLINERO

**N**ADA, sino la casi simultaneidad de su estreno en Madrid, tienen en común «Pasión bajo la niebla» y «La piel suave», de Vidor y Truffaut, si no es que en las dos se trata de un problema de adulterio y que en su solución es fundamental un escopetazo. Nada, pues, justificaría el tratar de ambos films en un mismo comentario, si no se diera el hecho de que, a partir de planteamientos totalmente diversos, pero muy representativos de los movimientos a que los autores de estos films pertenecen, pueden establecerse una serie de consideraciones interesantes respecto al cine americano tradicional y el moderno cine europeo.

«Pasión bajo la niebla» es la famosa «Ruby Gentry» del año 52, que hasta ahora no logró saltar a las pantallas públicas españolas. En su momento fue incensada con exceso por la crítica, que, a lo largo de una treintena de años, ha sobrevalorado a su autor. Pero ahora se ha producido el fenómeno contrario. El film ha sido despachado en dos líneas y el público que hizo un éxito de «Duelo al sol» ha rechazado una película que no es sino su prolongación. Vidor no ha hecho más que repetir, con la misma estrella y un presupuesto mucho más reducido, los elementos que hicieron de aquel film uno de sus mayores éxitos. Y los resultados son, más o menos, similares. Todas las virtudes y los defectos de la primera obra están en la segunda, desde el saplo romántico —de un romanticismo desmelenado— de los finales hasta el sicologismo primario y el sociologismo de vía estrecha que preside los dos films. Todo ello, como decía más arriba, no es sino la consecuencia del modo cómo el cine de los años de hegemonía indiscutible de Hollywood era concebido por sus creadores más dotados. Y liga con unas frases que, ya en 1925, escribía León Moussinac, un crítico sobre cuya labor de pionero absolutamente moderno —valga la paradoja— habría que volverse un día con detenimiento. «Los americanos —decía—, como se sabe, han contribuido a despojar al cine de parte de nuestros prejuicios. Lejos de confundirle con el teatro, han aplicado —si no expresado— las primeras reglas que le corresponden. Han comprendido perfectamente el poder de la imagen animada. La han considerado, por primera vez, en sí misma, y la han desarrollado con una lógica brutal que no toma nada del pasado. En esto fueron admirablemente servidos por su falta de cultura. Su civilización, joven y nueva, no se encuentra embarazada por una tradición artística considerable; así pudieron lanzarse a descubrir cosas con una amplia esperanza, con una fe práctica y ávida que debía resultarles particularmente favorable (...). Pero si su ausencia de cultura fue la razón principal de su éxito, es también lo que hoy les impide ir más lejos o, por lo menos, hacerlo a la misma velocidad. Les ha llegado el momento de estar inquietos y de buscar. «Pasión bajo la niebla» podría ser ejemplo, más de veinticinco años después, de lo que Moussinac decía. En lo positivo y en lo negativo. Porque, al margen de que la trama proceda de una novela, los momentos válidos del film son específicamente cinematográficos, al tiempo que todo aquello por lo que la obra se derrumba procede de ese planteamiento a-cultural y a-histórico endémico del cine americano.

«La piel suave», por el contrario, es un ejemplo típico del cine europeo, donde las tornas se invierten. Aquí, el posible fallo viene del lado contrario. De un exceso de intelectualización no de los personajes y en un sentido de sicologismo decimonónico, sino del propio tratamiento cinematográfico. Es lo que hace que la película, en una primera visión, resulte desconcertante en ciertos aspectos, aunque es seguro que una revisión aclarará muchas cosas. Vaya por delante que se trata, posiblemente, de la mejor película de su autor, la más madura al menos. Y que, lejos del juego gratuito que muchas veces se convierte en el único fin de ciertas películas de sus compañeros de promoción, aquí nos encontramos ante una obra sólida, en que nada es superfluo y en que, desde la caracterización de personajes en sus mínimos detalles hasta el estilo empleado y sus rupturas nada más que aparentes tienen una razón de ser. Queda, pues, ese tufillo aludido, del que son incapaces de liberarse —a pesar de sus declaraciones— los componentes de la nouvelle vague y que lastra sus mejores obras con una serie de referencias culturalistas fuera de lugar la más de las veces. Y no me refiero, naturalmente, al hecho de que el protagonista sea un escritor, con todo lo que ello implica, sino a las implicaciones contenidas en la propia puesta en escena. No se trata —ya lo decía en mi comentario de la semana pasada— de que haya que «hacer bajar» al cine al nivel del espectador, sino de subir éste. Pero sigue quedando el problema de la excesiva culturalización, precisamente —en las coordenadas actuales— por parte de quienes pretenden «volver a la pureza del cine americano» y a la «especificidad cinematográfica». Bien es verdad que Francia —el país donde el fenómeno se produce con más violencia— ha estado siempre bajo este signo y resultaría difícil que el cine hubiese podido sustraerse a la característica nacional. Pero no deja de ser significativa la confrontación entre estas dos películas y la necesariamente apresurada reflexión sobre el tema.

CESAR SANTOS FONTENLA