

**Los frutos de un cine que nunca llegó a ser nuevo**

De entre todos los mitos culturales que sustentan el cine de los años sesenta, la aparición de los autocalificados «nuevos cines» presenta características especialmente reveladoras y significativas. Tras el «boom» de la «nouvelle vague», todos los países buscaron un fenómeno similar, asimilando justificación con posibilidades exportadoras, paternalismo con diplomacia, industria con rebeldía controlada. Más allá de la validez de unas obras concretas y de los hombres que las realizaban, todo un tinglado político-publicitario se empeñaba en presentar coherencias donde sólo había una serie de puntos de partida necesariamente comunes, análisis de conjunto cuando eran frustraciones de base lo que se tenía ante los ojos, conflictos generacionales en vez de alternativas de consumo. Pero el lanzamiento asimilable de un grupo de nombres o bien era destruido por las contradicciones de la propia estructura en que desarrollaban su trabajo o la prolongación de ese mismo trabajo revelaba lo apresurado del reclutamiento y, por lo tanto, la debilidad de unas propuestas que, por lo general, no resistían la aparición de las segundas obras. El análisis del «nuevo cine español» o del «nuevo cine alemán» —como dos extremos de un mismo intento— arrojan suficiente luz sobre estos planteamientos. Por no se sabía qué piqueta dialéctica, una sociedad que había permanecido inmutable en su juego político-económico, que no había establecido ninguna solución de continuidad con su pasado inmediato, era capaz de engendrar unas formas culturales renovadoras en fuerte oposición a las existentes. A causa de un intercambio más o menos explícito de conveniencias, a nadie le interesaba romper el artificio. Gracias a las subvenciones estatales, los cineastas jóvenes podían llevar a cabo su soñada «opera prima»; merced a esas primeras obras, las revistas semi o plenamente especializadas, llenar sus páginas con artículos un poco más vendibles de lo acostumbrado; el espectador, lanzar ese «¡Por fin!» que destapa el cajón de las frustraciones, y el Estado, recuperar unos siempre necesarios prestigios, quizá perdidos en empresas

de tipo contrario y de nivel superior. Se cerraba así el ciclo. Con ello, insisto, no se invalidaba la calidad de unos films concretos en aras de un planteamiento crítico totalitario, pero sí su aglutinamiento como conjunto solidario.

Pienso que el máximo —o el único, más bien— interés que puede llevar a la proyección de «Es» (Ulrich Schamoni, 1966), bautizado por el distribuidor español como «El fruto» en un alarde de terminología serial-radiofónica, radica en la aceptación o rechazo de opiniones similares a las expuestas. Es decir, en cuanto que el film del más pequeño de los Schamoni ocupa un lugar relevante dentro del «nuevo cine alemán» y constituyó en Cannes 66 —junto con «El joven Törless», de Volker Schlöndorff— el primer reclamo internacional de la actual producción germana. Cierzo que desde el fin de los años veinte, con el «realismo de Weimar» (etapa aún no estudiada en profundidad), el cine alemán no había levantado cabeza y que las películas de la posguerra sólo ofrecían una breve y mediocre gama de tonalidades, de «Sissi» a las policíacas sobre Edgar Wallace, aun contando con alguna personalidad interesante, como la de Staudte, y los intentos de «qualité» tipo «El puente», de Bernhard Wicki, pero todavía así extraña el relieve y significado que se concedió, hace sólo cuatro años, a un film de la pobreza de «Es». Salvando su primer tercio, en que existe una cierta agilidad expositiva y un convincente trabajo directo con los actores (Sabine Sinjen, en especial), no exentos ambos de facilidad, «El fruto» se hunde en una torpeza moralística que evita sistemáticamente los problemas que va planteando. Si hasta cierto punto es lógica en una obra primeriza la no integración de los elementos estéticos manejados por su realizador, ya no resulta tan explicable el aburrimiento que domina la película y la inserción de secuencias como la del cementerio, la peregrinación de Hilleke a través de diversos médicos, que se niegan a hacerla abortar, o los continuos paseos de Manfred con sus clientes en busca de terrenos para construir o especular, que valdrían para descalificar a cualquier director de tercera fila. Lo que en principio parecía ser una mirada en torno a una joven pareja perteneciente a la burguesía y un intento de unirla documental y dialécticamente a la ciudad (Berlín) en que desarrollan su trabajo, se convierte

en un film añadible a la ya numerosa subsección genealógica de la programación española de Arte y Ensayo. Lo más grave es que ni «Alle Jahre wieder» («Lo mejor de la vida»), (1967) ni —al parecer— «Quartett im Bett» (1968) o «Wir zwei» (1970) significan un progreso ante estas insuficiencias de Ulrich Schamoni. ■ FERNANDO LARA.

**DEL EXOTISMO AL EROTISMO**

*En la entrevista de nuestro colaborador Diego Galán al realizador cinematográfico Gonzalo Suárez, publicada en el anterior número de TRIUNFO, hay dos erratas que tergiversan el sentido del texto impidiendo la comprensión del mismo. Cuando Gonzalo Suárez habla de la necesidad de ampliación del universo fílmico, dice de las películas tradicionales que proporcionan una visión antiquilosa de la vida "que nos está sirviendo para sobrevivir", cuando debería decir "que no nos está sirviendo ya para sobrevivir". Puede encontrarse la segunda errata cuando, al hablar del cine de Glauber Rocha, habla de "los tópicos reconocibles tras la patina de erotismo y revolución", cuando debería decir de "exotismo y revolución". Sin duda, el lector comprendería en este sentido las declaraciones de Gonzalo Suárez.*

**T** **EATRO**

**«Los viejos no deben de enamorarse»**

Para los no gallegos, el nombre de Castelao —equiparable, únicamente, con el de Rosalía— significaba, hace apenas unos años, bien poco. Muerto en el exilio y transterrado en 1939, cayó sobre su obra un largo silencio. Supimos, primero, por la publicación en Francia de una antología de textos políticos, de sus ideas y luchas al frente de un galleguismo decididamente distanciado del nacionalismo decimonónico y conservador. Conocimos luego algunos de sus relatos, editados ya en España, que ocupan el primer puesto dentro de la

narrativa gallega. Le ha llegado ahora, finalmente, el turno al teatro, a su única e interesantísima obra dramática, «Os vellos non deben de namorarse», cuya versión castellana, del poeta gallego Manuel María, acaba de publicar la revista «Primer Acto».

Yo no sé la proyección que aguarda a esta versión de la obra de Castelao. No sé si alguien decidirá montarla, como ya han hecho con el original algunos grupos gallegos. En todo caso, lo que sí me parece seguro es que, a la hora de las citas de propuestas teatrales alzadas al margen de nuestra dramaturgia burguesa tradicional, este título de Castelao va a ganar resonancia, ya a sonar con más insistencia.

Por lo demás, el drama, sensorial y temáticamente impregnado de vida gallega, reitera una paradoja que, a fuerza de repetirse, ya ha dejado de serlo. Me refiero a la superior «teatralidad» que parece existir en las propuestas de tantos «escritores» respecto de los limitados textos de muchos dramaturgos. Ajenos a la esclavitud de las convenciones del aparato teatral es-

perpentos de Valle-Inclán, con quien, como es lógico, guarda Castelao, al menos contemplados ambos desde fuera de Galicia, una serie de afinidades culturales —a pesar de cuanto les separa—, para apoyar lo que aquí digo. Si el dramaturgo, al erigirse en «autor», tiende a desplazar o castrar los elementos también autorales que son propios de la interpretación y de la puesta en escena, el «escritor», en cambio, solería dejar libre el camino que va de su texto al espectáculo dramático. Lo cual no quiere decir que entre el escritor «despreocupado» de la escena —como podría ser el, por otra parte, extraordinario Espriu— y el autor carpenterista tradicional —desde Benavente al último de los benaventinos supervivientes— no quepa una tercera y más rica posición teatral: la que tipifican, por ejemplo, un Brecht o un Planchon, conscientes de su doble función de «escritores» y, en tanto que hombres de teatro, «coautores», en unión de sus colaboradores, del espectáculo.

Castelao aporta a esta problemática autorial una posición singularísima. El era un extraordinario dibujante, poseía una sensibilidad plástica, y su obra, «Os vellos non deben de namorarse», resulta en este punto rigurosamente exigente. Recordemos, en este mismo sentido, la carga plástica de Valle; sólo que si Valle se conforma con sus seriales acotaciones literarias, Castelao, pintor, intenta responder a la provocación del paisaje y de la cultura gallega con los medios que le son propios. Castelao asegura que «el autor sería capaz de ver su obra revisada por un literato si es que no hubiera tenido ocasión de asistir a los ensayos, pero no consentiría ninguna alteración en la fisonomía de los personajes y en el colorido de las escenas, a no ser que el convencimiento le hubiese entrado por los ojos antes del estreno». La exigencia invierte los supuestos del teatro español, donde el dramaturgo ha solido mostrarse, sobre todo, celoso defensor de las palabras. Queda en pie la gran incógnita, para siempre indespejable, de saber qué reelaboraciones totales de su obra no le hubiesen entrado por los ojos. Está perdida para siempre la reacción de los que se rebelaron contra la tiranía de los modos escénicos españoles —Unamuno es otro caso— sin llegar a descubrir o conocer las me-



# LA FRUSTRACION HUMANA

por el doctor José M.<sup>a</sup> González Campa (psiquiatra)

En la reunión anual de la American Psiquiatría Association, celebrada en Boston, se atendió más a los problemas planteados por la patología social que a los derivados de las alteraciones psicopatológicas individuales. En su alocución, el presidente saliente, Henry W. Brosin, dijo: «Necesitamos urgentemente nuevos objetivos e ideales atractivos para la inteligencia y el corazón».

Este deseo, «conocer y poseer algo nuevo», es inquietud que afloró a la conciencia del ser humano ya en el albor de su propia historia. En épocas florecientes de la cultura griega, los atenienses acudieron al Areópago de Atenas para escuchar al adalid del Evangelio, Saulo de Tarso, movidas por el deseo vehemente de «conocer algo nuevo». Este deseo es motivado por un sentimiento universal que se genera en las reuniones más insensibles del corazón humano y que podemos identificar con el sentimiento de frustración. Este surge cuando se manifiesta la insatisfacción existencial ante el hecho de que las vivencias experimentadas en el devenir de la existencia no alcanzan el nivel y categoría de trascendentes, no son capaces de satisfacer subjetivamente los anhelos y deseos que emergen a la conciencia desde las instancias psíquicas más profundas.

Hay un libro en la Biblia que fue escrito por un hombre sabio, erudito y de gran experiencia. En él encontramos el mejor estudio sobre la temporalidad que jamás se haya escrito, en el sentido de cómo el hombre vive o vivencia su tiempo en esta vida. En el capítulo tercero del «Eclesiastés» encontramos la frase bíblica de que «el hombre tiene tiempo para todo» o que «todo tiene su tiempo». Allí encontramos que las diversas experiencias vividas se ubican en el tiempo. A medida que el hombre va marchando por la vida y va pasando por su temporalidad, su experiencia se vuelve amarga, porque detrás de cada realidad vivida le espera el fracaso, la decepción, el sentimiento de frustración, que implacablemente llega para aniquilar aquellos esbozos de felicidad que la nueva vivencia experimentada empezaba a proporcionarle, cuando ya comienza a buscar otra nueva aventura emocional que sea capaz de compensarle psicológicamente y de ofrecerle la satisfacción adecuada a sus deseos y en la esfera de su intimidad. Discurre la existencia, y, con ella, las experiencias vividas van dejando en el alma, esculpida con amargas cinceles, una imagen frustradora y decepcionante, moral y espiritualmente.

El ser humano se ilusiona con las perspectivas de una nueva experiencia intelectual o emotiva, pero luego asiste impotente a la llegada indefectible del momento álgido en que tiene que cumplirse la ley de frustración. ¿Por qué aquello que buscamos con sinceridad y vehemente anhelo termina por decepcionarnos y sumirnos en esa insatisfacción continua que es la base desde donde se catapulta nuestra protesta y rebeldía? La muerte es la respuesta. La muerte, esa realidad desoladora que viene para cortar el hilo de nuestra esperanza, para romper la cadena de nuestras ilusiones, para recordarnos nuestra finitud, y aquí precisamente nos estamos encarándo con el verdadero dilema de la trascendencia espiritual del sentimiento de frustración.

La palabra de Dios dice que «Dios ha puesto el deseo por la Eternidad en el corazón del hombre, sin que alcance éste a entender la Obra que Dios ha hecho desde el principio hasta el fin». Aquí hemos llegado a la verdadera realidad del problema: Dios ha puesto en el corazón de todos los seres humanos, sin que ellos lo sepan, el deseo por la Eternidad, que es lo mismo que decir el anhelo ferviente por lo imperecedero, por lo trascendente, por la vivencia maravillosa y permanente de lo eterno.

Todas las vivencias experimentadas por el hombre en el decurso de su existencia, y que se realicen al margen de Dios, siempre serán vividas por su conciencia como finitas y nunca podrán satisfacer esos anhelos por la Eternidad que emergen de lo más profundo de su patrimonio psíquico inconsciente. El sentimiento de frustración surge, y con él, la felicidad, la posibilidad de lograr esa paz interior [que tanto se necesita, se convierte en una utopía permanente.

Esta conclusión tan pesimista no lo es tanto si con sinceridad admitimos que el sentimiento de frustración es común a todos los seres humanos y corresponde a una experiencia real en nuestra vida. El hombre quiere superarlo, liberarse de su ley implacable, pero no lo consigue, porque, en su orgullo, un día, creyendo su deber liberarse de prejuicios y primitivismos ancestrales, ha gritado: «¡Dios ha muerto!». Y en el sentir existencialista, este grito, seudocompensador y de desecho, está mezclado con lágrimas de una amarga alegría, quizá porque, a pesar de toda su locura, el ser humano entiende, aunque sea inconscientemente, que la muerte de Dios es el espejo donde se refleja su propia muerte. El camino del Superhombre ha fracasado, el sentimiento de frustración reina en su trono de lo anímico, gobernando el corazón de los seres humanos, y sus trágicos designios siguen manteniendo aferrados a los remos de la esclavitud a todos sus adeptos. El hombre, consciente de su propio fracaso, sigue buscando a ciegas y se pregunta: «¿Existe salución a todo esto?».

Quiénes somos testigos de nuestra propia transformación espiritual creemos que sí, que hay una experiencia definitiva, gratificadora, que vence el sentimiento de frustración y lo supera. Y es aquella que Jesucristo señaló con palabras de tan hondo significado, como nacer otra vez, nacer de nuevo. Aquel que ha puesto en el corazón del ser humano el más sublime e inefable deseo es el único que tiene posibilidades para satisfacerlo. El gran sentimiento de frustración y vacío que condiciona al hombre a su eterna búsqueda de «algo nuevo» no puede ser compensado con el acervo cultural ni con las satisfacciones y gratificaciones que proporciona el vivir vocacionalmente una profesión digna, ni aun con el enriquecimiento intelectual de la más refinada erudición o filosofía; tampoco la experiencia emocional que despierta la identificación con el ritual de una religión pueda conseguirlo. Sólo la experiencia vital «de un encuentro» con una persona puede llenar este vacío, compensar definitivamente ese sentimiento. Cristo se ofrece a todos los seres humanos incondicionalmente para ser el guía que nos dirija en medio de las tinieblas, para llenar con su acto soteriológico y vicariante el vacío y frustración que surge de ese sentimiento. El venció la muerte y sacó a la luz «la vida y la inmortalidad por el Evangelio». La única experiencia que puede satisfacer el alma del hombre es la de lo eterno, la de lo trascendente, y sólo Cristo puede hacernos partícipes de dicha experiencia. Nuestra identificación con Él en su muerte reconciliadora y salvífica será la puerta que nos abra el horizonte de ese equilibrio que tan ansiosamente hemos buscado, y que es en definitiva, el único que puede proporcionarnos la experiencia verdadera que nos trascienda con total garantía hacia lo eterno.

Si desea orientación espiritual o recibir gratuitamente un ejemplar de Las Sagradas Escrituras, contenidas en el Nuevo Testamento, escriba a:  
EVANGELISMO EN ACCION, APARTADO 5.496, BARCELONA.

PUBLICIDAD

arte  
letras  
espectaculos

jores vías del teatro europeo... ■ JOSE MONLEON.

## CANCION

### Sociedad de Autores: Derechos y burocracia

El caso es que los artistas también comen. Y existen leyes que protegen ese su derecho a comer. La propiedad intelectual, en nuestra sociedad capitalista, es rigurosamente respetada, como cualquier otra. De la defensa de esos derechos, de la protección de esa propiedad se ocupa un organismo llamado Sociedad General de Autores de España (SGAE). Músicos y autores de teatro, principalmente, recurren a la eficaz gestión de sus inspectores y delegados en toda España para cobrar la tarifa que ellos mismos (los autores, se entiende) han señalado para toda utilización pública de sus obras. Emisiones radiofónicas y televisivas, representaciones teatrales, aunque sean escolares; salas de fiestas, televisores en lugares públicos... Todo es convenientemente controlado por la SGAE para que los derechos del autor sean respetados; es decir, cobrados.

Sin embargo, todo esto es un poco más complejo de cuanto se ha dicho. Aunque para Víctor Ruiz Iriarte, presidente de la SGAE, esté todo tan claro como esto:

—Pertenece a la Sociedad todo aquel que, con una obra dramática o musical, provoca unos derechos de autor. La cuantía de estos derechos, es decir, la comercialidad mayor o menor de una obra, no influye para nada. Pero claro está que la obra inédita que todavía no ha producido derechos no da ocasión a una recaudación ni, por lo tanto, cuenta en la vigencia de su autor en el seno de la Sociedad.

Y como esto:  
—Hay muchos socios: escritores, músicos, editores, propietarios, herederos. Están, en una gran mayoría, los mú-

sicos, naturalmente. La prueba de aptitud —que, por cierto, no ha inventado la Sociedad española— sirve para clasificar a los socios en el momento de su ingreso, y es superada por muchos de los solicitantes.

»Porque —explicando un poco más a ras de tierra las palabras que nos escribió Ruiz Iriarte, ante la imposibilidad de hablar con el periodista, por sus múltiples ocupaciones (las de don Víctor, naturalmente)— para ser miembro de la SGAE no basta con escribir o componer. Es necesario, además, que eso sea estrenado; es decir, que ya haya producido dinero. (Pues la SGAE cobra, de todas maneras, en cualquier represen-



Serrat.

tación, pertenezca o no el autor a ella.) Luego se rellena una instancia, se dan dos fotografías y se pagan 516 pesetas. Con esto ya se es socio administrativo y se pueden cobrar derechos. Para ser miembro de pleno derecho es necesario superar un examen, en el que el interesado deberá poner de manifiesto sus facultades literarias o musicales a base de escribir un cuarteto o un romance o desarrollar un diálogo teatral, o rellenar el pentagrama de notas musicales más o menos armónicas. Entonces se cobran plenamente los derechos.

A aquellos iconoclastas que piensan que la inspiración es libre y que un artista puede engendrar arte sin necesidad de haber estudiado Bachillerato o superado las clases del Conservatorio, les dirán que, en esa categoría de genio, pueden camuflarse empresarios sin escrúpulos, que se harían pasar por autores de música