

nuestra sociedad permite la exhibición de unas películas cuyas conexiones con sus presupuestos básicos son antagónicas. Siempre que exista una terminología más o menos transformable o una presentación de problemas ampliamente «humanos», no concretados descaradamente en una línea ostensiblemente clara. Así, las películas fundamentales de este XVI Festival, «La estrategia de la araña», de Bertolucci; «Dulces cazadores», de Ruy Guerra; «El muchacho», de Oshima; «Kes», de Kenneth Loach, y en cierto sentido «Locos», de Tom Gries (películas cuya presentación en otros festivales nos permitió hablar de ellas y cuyo próximo estreno comercial nos facilitará un nuevo comentario; más familiar, en este caso, para el lector), que pueden contradecir los enunciados del festival, son aceptadas en función de una interpretación de cada película que se ajusta antes a las características del certamen vallisoletano que a su propia significación.

La selección de películas de este año ha sido más afortunada que nunca. Lamentablemente, la Semana de Valladolid no conecta con la problemática real e inmediata de nuestro cine (del que se hace y del que se ve). Su celebración supone un festejo para privilegiados, entre los que cada uno —según su óptica propia— entiende lo que quiere. El príncipe Enrique de Starhemberg, asistente a la Semana, opinaba que «es muy interesante que este festival se celebre precisamente en España. Aquí hay todavía mucho sentido común para lo humano y lo religioso. Creo que es el país más indicado para la celebración de este certamen». Y esta opinión me parece acertada. El Festival de Valladolid se da en unas circunstancias concretas, de las que parte y a las que vuelve. Su mundo es propio; su realidad, única. La significación e interés del festival no hay que encontrarlos en comparaciones con otras manifestaciones cinematográficas, sino en su reflejo de una situación histórica que le da vida. ■ DIEGO GALAN.

EL «AFFAIRE» DE «LA ESTRATEGIA DE LA ARANA». La película, una de las obras más maduras de Bertolucci. Una completa meditación sobre el valor de la Historia y la lucha antifascista en Italia. Proyectada en Valladolid sin subtítulos en español, como tantas otras, la película se seguía con interés. En una escena, Athos Magnani, padre, acude a un baile, y un grupo de «camisas negras», deseosos de molestarle, piden a los músicos que interpreten el «Giovinezza, giovinezza». Athos se queda perplexo, reacciona rápidamente, saca

a bailar a una chica y supera la situación. Los espectadores vieron esta escena sólo hasta el momento en que la orquesta iba a interpretar la conocida canción. Tras la perplejidad, unos gritos de «Corie, corie», se oyeron por la sala. A la salida, se nos explica que la copia ha llegado así de Italia. Más tarde, una nota pública señala que fue el proyccionista quien, cambió de máquina en ese momento, suprimiendo la escena. El Jurado quiere dimitir, la marca V. O Films (que importa la película) quiere retirarla de concurso. Por último, se da una nueva proyección de la película en su versión íntegra. Todo el mundo da por hecho que ha habido unas tijeras espontáneas que luego han tenido que ser corregidas. Al final, la película, merecidamente, aparece premiada en el Palmare y no se habla más del asunto. En definitiva, un suceso realmente extraño aunque no del todo insólito.

PALMARES

Lábaro de Oro: Desierto.
Espiga de Oro: «sex acquo», «La estrategia de la araña», de Bertolucci, y «El muchacho», de Oshima.

San Gregorio: «Elisa o la verdadera vida», de Drach.

Ciudad de Valladolid: «Kes», de Loach.

Premio Especial: «Dulces cazadores», de Guerra.

Alcoriza, entre el documento y la subversión moral

Como ha sucedido entre nosotros con Carlos Saura, la trayectoria de Luis Alcoriza fue juzgada siempre en función de su mayor o menor identificación con el mundo expresivo de Buñuel. Tentaciones no faltan para ello: sus trece años de intermitente pero intenso trabajo conjunto a nivel de guión, su íntima amistad, e incluso el hecho de ser ambos exiliados españoles residentes en México, facilitaban este enfoque simplificador, de indudable comodidad crítica, que reducía la obra de Alcoriza a la lógica de un «discípulo aprovechado» sin apenas personalidad propia. No obstante, la visión global de su trilogía en T («Tlayucán», «Tiburoneros», «Tarahumara») y de «Divertimiento», segunda parte de «Juego peligroso» (1), permite asegurar la existencia de un cineasta autónomo que, más allá de películas de puro compromiso («Los jóvenes», «Sapho 63», «El gangster») y de las naturales influencias buñuelianas, ha conseguido

(1) Agradezco a la distribuidora Pelimex las facilidades concedidas para revisar diversos títulos de Luis Alcoriza.

elaborar una problemática propia no sólo en cuanto a elementos temáticos o configuración de personajes, sino esencialmente por medio de un estilo narrativo, de acercamiento a la realidad, al que permanece fiel en las primeras de las obras citadas.

Tomamos como punto de partida «Tiburoneros» (1962), que se estrena comercialmente ahora en Madrid tras haber pasado por diversos festivales españoles y ser distribuida por la Federación de Cine-Clubs, podemos intentar una penetración en las constantes del realizador extremeño. El mismo califica esta película como «seca y dura, hecha sin concesiones ni compromisos, reflejando fielmente la realidad de un grupo humano con el que conviví durante meses». En tan breve párrafo, hallamos enunciadas tres de las características más evidentes del cine de Alcoriza: a), su sequedad y dureza, en cuanto a estilo, sobre todo; b), la configuración de su obra como reflejo fiel de una colectividad, con especial atención hacia los grupos marginados geográfica, social o políticamente, e incluso hacia los seres que, aun viviendo en el interior de una comunidad urbana típica, presentan caracteres muy diferenciados (este es el caso de «Divertimiento», comedia macabra algo más que curiosa). El deseo de Alcoriza de ser fiel a una realidad le lleva a menudo a la utilización del documental como método de aproximación directo y evidente, lo que —en «Tiburoneros» y «Tarahumara»— otorga a su cine un carácter claro etnográfico, matizado en el primer caso por una postura similar a la de Howard Hawks en el sentido de querer dar un testimonio inmediato de una profesión y de la entrega que un núcleo de hombres pone en su desenvolvimiento, y c), la capacidad cordial que revelan las imágenes de Alcoriza, su cariño hacia los personajes que muestra, capaces de un amor y una amistad primitivos, casi salvajes, nunca limitados por la «educación» o las «buenas costumbres». Su convivencia de meses con aquellos a los que va a filmar le permite esa conexión sentimental que, a su vez, transmite a los espectadores. Flaherty no anda lejos, aunque habría que analizar despacio el por qué films contigentes con «Tiburoneros», como «Moama» o «El hombre de Arán», no llegan a ser asimilables a él. La vieja cuestión del «rousseauismo» no

nos parece hoy una frontera lo suficientemente compleja.

Como elemento fundamental de este tercer largometraje de Alcoriza, se encuentra también su tratamiento del amor y de la pareja con respecto a la estructuración oficial de ambos. Tan subversiva cara a la moral establecida como la de Lubitsch en «Una mujer para dos», la postura de Alcoriza se inscribe en una línea coherente de anarquismo naturalista con el que no podemos por menos de simpatizar. Postura que, sin embargo, se muestra como insuficiente desde un ángulo sociológico o político, ya que en ningún momento se muestran desde estas perspectivas —sino tan sólo de forma aislada, individual— los conflictos propios del subdesarrollo vividos por la comunidad de pescadores tiburoneros en la que se centra el film. Ello conduce a Alcoriza a esquemizar en la dialéctica medio natural-medio urbana, cuya falta de riqueza —perceptible nueve años después mucho más que en 1962— hace peligrar la consistencia de aquello que, según propia confesión, interesaba sobre todo al ex español, el enfrentamiento moral ya enunciado. Dos años más tarde, «Tarahumara» (su mejor película, las últimas parecen haber sido mediocres) iba a corregir cuanto «Tiburoneros» poseía de discutible, en su planteamiento último de la solidaridad revolucionaria como salida irreversible ante la opresión. ■ FERNANDO LARA.

El bosque de Olea

El cine español no tiene por costumbre preocuparse de su realidad circundante ni ofrecer en sus películas un medio de llegar a ella. La versión que de ella ofrece el cine español es una respuesta inconsciente a un mundo reprimido, que plantea, por sus omisiones, un medio de acceso a él. Precisamente a causa del exagerado olvido, surge la auténtica realidad desbordando la pantalla, aunque ya en términos tan especiales que exigen un cuidadoso entendimiento.

Por eso, sorprende que una película pretenda incidir conscientemente en esa realidad. Y este es el caso, milagroso casi, de la última película de Pedro Olea, «El bosque del lobo», que se estrena ahora en Madrid. Para ello, Olea ha contado la historia de un

personaje excepcional. La transposición en el tiempo no implica sólo un análisis retrospectivo de otras circunstancias que las actuales, ya que ninguna expresión es un salto en el vacío, sino la necesidad presente de un autor motivado por su entorno.

La excepcionalidad del personaje de Olea no lo es más que en la medida en que la solución de sus frustraciones sobrepasa lo cotidiano. Sin embargo, «El bosque del lobo» razona las causas de esa excepcionalidad, adaptándolo al mundo en que tal caso es posible. La Galicia valleinclanesca, mítica y supersticiosa, como medio de pintar monstruos, enanos, prostitutas pintarrajeadas, señoritas reprimidas, fanáticos y muertos de hambre. Componiendo un juego dialéctico, Olea presenta a su personaje debatiéndose entre las dos caras de una moneda, entre el mundo oficial de curas y tradiciones, al que se debe, y el que realmente siente en sus carnes.

La composición dramática del entorno clarifica el problema. Y así, Olea se clarifica en sí mismo, nos clarifica a todos un poco.

Su película es también una excepción en el cine español. Y para entenderla como tal hay que seguir la ruta de tantas películas reprimidas, caricaturescas, masturbatorias y decadentes. Como tal excepción, se estrena con dos años de retraso. Y Olea, como excelente autor, no consigue aún realizar su película siguiente. ■ D. G.

CANCION

La «canción ibérica» en España

A lo largo de los últimos años han accedido importantes fenómenos en el ámbito de lo musical. Entre ellos, creo interesante destacar ahora uno, cuyos rasgos son radicalmente significativos en la medida en que nada —o muy poco— tiene que ver ni con el consumo masificado de una serie de objetos musicales ni con el virtuosismo clíntista de unas ejecuciones his-