

do a diestro y siniestro, ni que veamos las bombas que caen sobre poblaciones civiles, ni que la fanfarria imperialista se haga a costa de la inocente Abisinia, ni que...; se diría que son argumentos que el autor ha copiado de algún libro sospechoso y que no ponen en cuestión un sistema de ideas que se mantiene impermeable a la corrección impuesta por la realidad. Por ello, fundamentalmente, en esta obra el «conflicto» dramático no existe en absoluto.

El trabajo de José María Lo-perena ha sido inteligentemente aparatoso. Las luces, los planos del escenario, la pantalla, han creado una imagen solemne, empeñada en ensanchar la terrible linealidad del texto.

Por lo demás, yo creo que temas como el de Mussolini —laboriosamente caracterizado por Guillermo Marín en el Español— son demasiado importantes y serios para zanjarlos con tanta ligereza. Por ello, en lugar de aceptar la invitación que el autor nos hace al final de la representación para que fallemos en el supuesto proceso, lo que importa es decir que tal proceso no existe, que las pruebas de cargo y de descargo no se han atendido a un objetivo examen de los hechos. Y así, ya se sabe, no hay proceso que valga. ■ JOSÉ MONLEÓN.

## CINE

### Liberarse a través de la lucha de clases: "Queimada"

«¿Quién olvidará las balas que han matado a tantos de nuestros hermanos o las celdas a que fueron arrojados quienes no querían ya someterse a un régimen de opresión, de explotación y de injusticia. Instrumento de la dominación colonialista?».

(Patricio Lumumba)

Del cine político que hoy se hace en el mundo, y que ape-

nas atraviesa nuestras fronteras, «Queimada», de Gillo Pontecorvo (1968), resulta una excelente muestra. Situado dentro de lo que Tierno Galván (TRIUNFO, núm. 443) denominaba segundo nivel de política; es decir, el de aquellas películas que niegan las convenciones más generalmente admitidas afirmando su contrario, el film de Pontecorvo supone ante todo el repaso reflexivo de una amplia serie de cuestiones políticas



plamente contemporáneas. El colonialismo, el neocolonialismo económico, el racismo, la recuperación burguesa de una revolución popular, son analizados por el autor de «La batalla de Argel» por medio de una ficción situada a medio camino entre la parábola y la reconstrucción documental de los hechos. Su irreprochable postura ideológica ante la historia que nos narra, la penetración con que observa los diferentes comportamientos que suscita esa historia, su dominio del difícil juego de ser didáctico —casi brechtiano— sin caer en el esquematismo, de insertar unos personajes de hoy (donde sir William Walker podría ser un agente de la C. I. A. y el revolucionario José Dolores una fusión de Patricio Lumumba y Ernesto «Ché» Guevara, sin que el paralelismo se agote aquí) en un episodio colonial del siglo XIX que también funciona por sí mismo, todo ello contribuye a considerar a Pontecorvo como uno de los autores más significativos —y quizá olvidados— del cine actual, en cuanto que «La battaglia di Algeri» (1966) ya discurría por la misma línea de «Queimada» y sus dos películas precedentes («Prisionero del mar», 1958, y «Kapò», 1960) mostraban suficientes elementos de interés como para predecir su camino posterior. Camino en el que no se puede dejar de señalar la esencial colaboración del guionista Franco

Solinas, presente también en «Salvatore Giuliano», de Rosi, o «Vanina Vanini», de Rossellini.

Si «Queimada» se refiere tanto a América Latina como a Vietnam y engloba en su reflexión a cuantos temas y personajes quedaban citados anteriormente, ello no es debido —como en tantas otras ocasiones— a una ambigüedad o fácil generalización sustentada por sus autores. Antes bien, Pontecorvo, Solinas

y —en esta ocasión— Giorgio Arlorio sitúan su análisis a un nivel ideológico donde, mostrando casi ritualmente la sucesión de los diferentes episodios de un mismo proceso político, si se encuentran conectadas todas cuantas realidades apunta el film. Quiero decir que es a través de una visión dialéctica de los hechos, de una consideración de la Historia como algo dinámico e irreversible, sin posible control por fuerzas individuales opuestas a ella pero factible por la comunidad, de una creencia en la lucha de clases como único combate realmente liberador, como en «Queimada» se llega a la presentación y reflexión conjuntas cara al espectador de esos procesos contemporáneos. La manera en que se ha evitado caer en el tópico derechista de la «inutilidad de la revolución», de su fracaso al ser recuperada (tipo «¡Viva Zapata!», de Kazan, por ejemplo), puede parecer simplista —y, de hecho, en la parte final se hallan los pocos momentos esquemáticos y discursivos del film—, pero confirma el deseo de Pontecorvo de ofrecer al público un pensamiento progresivo, que en ningún momento le tralience, aun a riesgo de salvar con dificultad ciertos escollos.

Porque el intento de llevar a cabo un cine político válido dentro de las limitaciones marcadas por las estructuras industriales y censurales, a las que el autor se somete

desde el punto y momento en que acepta utilizar los canales comerciales establecidos y no los marginales, sólo puede ser despreciado desde un maximalismo teórico que —una vez más— no hace sino ayudar a la derecha, sobre todo en una circunstancia como la nuestra, aquí y ahora. Ya en 1962, el propio Pontecorvo se mostraba consciente del medio en que se movía su trabajo: «Creo que el público acepta este tipo de film comprometido a condición de que no sea una simple enunciación ideológica, sino que, además, sea un espectáculo», declaraba a «La fiera del cinema». Y tanto «La batalla de Argel» como, todavía más, «Queimada» se mantienen dentro de estos postulados que han de ser calificados, cuando menos, de realistas. Por ello no es de extrañar que la abierta epicidad de Pontecorvo (homenaje a Eisenstein incluido) venga apoyada por un excelente equipo de colaboradores, de Gherardi a Ruzolini y Gatti, de Morricone a Brando, Márquez y Salvatori.

Me parece destacable, por último, la postura de la «crítica oficial» madrileña, tratándose a «Queimada» de simple film de aventuras, con temática absolutamente extraña al espectador español, cuando de «Queimada» a «Queimada» sólo va una «i» de diferencia... Esperemos que algún día Pontecorvo pueda realizar su antiguo proyecto sobre nuestra guerra civil. ■ FERNANDO LARA.

### El hombre del cosmos, crónica de una miseria

El cine japonés apenas es conocido en España. Salvo los lejanos ciclos de la Filmoteca, que trajeron algunas de las obras del clásico Mizoguchi; otro reciente de TVE, que «descubrió» a Ozu; las escasas proyecciones en arte y ensayo de algunas películas de Kurosawa y Kobayashi, poco más (la serie de monstruos, Godzilla a la cabeza, proyectada en circuitos de exhibición de segundo orden), forman el insuficiente panorama de cine nipón facilitado entre nosotros. Y esto es lamentable por cuanto el cine japonés forma hoy un nutrido grupo de cineastas jóvenes, un cine que se renueva a gran velocidad y que conserva aún la validez de unos autores clásicos, cuyo

conocimiento se hace necesario y del que nos llegan noticias a través de revistas, de ciclos amplios y continuos de cinematecas, siempre extranjeras.

Ahora, aisladamente, se proyecta en arte y ensayo una de las películas del joven realizador Nagashi Oshima, «El muchacho», que recibió en el último Festival de Valladolid uno de los premios más importantes del Jurado, «ex aequo» con «La estrategia de la araña», de Bertolucci. Ya en Valladolid, el público no recibió excesivamente bien la película de Oshima y mucho peor la concesión del premio. Y esto es explicable por cuanto «El muchacho» es una obra árida, sin concesiones, no apta para un público flojo como el vallisoletano, que espera siempre la película brillante, llena de emociones e intriga.

Muy al contrario, Oshima, a juzgar por esta obra única que conocemos, es un realizador frío, objetivo, que juega a varios niveles con el planteamiento de su película, pero que niega la posibilidad de acceder a su obra por vía sentimental. La crónica que ofrece, la de un chico de diez años que se ve utilizado por sus padres para ejercer el incómodo oficio de simulador de accidentes de automóvil, no es más que la parte más evidente de su obra. Paralelamente, «El muchacho» es una disección de diversos mundos que van desde el propio, cerrado, imaginativo, del chico que busca la realización de un mundo de poderes ocultos —el del Hombre del Cosmos— para liberarse de su miseria cotidiana hasta el de esa misma miseria, encaramada por la monótona y primitiva vida familiar. En el conjunto, Oshima observa cómo se mueven los personajes de su historia, de qué manera estos reaccionan y qué elementos les condicionan a ello. Un mundo socialmente impotente, limitado, clandestino, en el que se interrelacionan todos sus componentes de una forma única posible. La historia de «El muchacho» ni acaba ni empieza, ni es un paréntesis, ni un caso excepcional, sino una realidad amplia y probable en una sociedad contradictoria que Oshima se plantea con madurez. El término de crónica viene justificado por ese distanciamiento narrativo de la película, que no fuerza la acción en ningún momento, que evidencia todos los posibles condicionantes de la acción