

de un candidato al partido socialista, noble en decadencia, que tiene un «currículum vitae» en el que «no ha desperdiciado ninguna ocasión para tratar de realizar una profunda actividad política que, sin embargo, nunca ha terminado de realizar. Simpatizante por etapas tanto de la DC como del PRI, del PCI o del PSDI, con un paréntesis en el partido comunista interrumpido por los sucesos de Hungría, su trayectoria no es muy diferente a la de otros muchos italianos. Pero esto no es un dato que refleje debilidad moral o ideológica, sino profunda preocupación por un solo fin: el de la unificación de los cuatro partidos fundamentales de centro-sinistra, que de hecho se complementan y que deberían crear una fuerza única».

La promoción en la izquierda es más fácil y más cómoda que cualquier otra, y el absurdo ser, protagonista de esta película, no escatima medios para conseguir sus propósitos. Está rodeado de su secretario, que mantiene relaciones con su también noble hermana, con el fin de tener acceso a su fortuna, y de la amante de su secretario, con la que él se acuesta, ignorando que es víctima de una trampa por la que deberá terminar casándose. Los cuatro vinculados al partido son discutidos por el hermano menor de la familia, moista precoz, que desconoce hasta sus más inmediatas y evidentes contradicciones y se convierte así también en un personaje grotesco, con represiones sexuales a flor de piel. Para él es para quien la «China está próxima», pero sin duda es uno de los personajes más alejados de esa posibilidad.

A Bellocchio no le importa demasiado la utilización de su película por parte de la derecha. Sus términos son inequívocos y el planteamiento dialéctico de toda su película no puede sino descubrir muchos puntos de discusión y meditación para los interesados. Se trata de descubrir un juego, de llamar las cosas por su nombre; luego, de continuar en otra línea su actividad personal. El planteamiento de «La Cina è vicina» no es sólo jocoso, sino frío, distanciado, como de disección de unos pequeños bichos que se agitan en cualquier rincón.

Película sin duda importante, tiene en cambio la limitación propia a cualquier esquema. Al margen de las especialmente brillantes escenas de la película —sobre todo el discurso en el pueblo y la lección de canto con el

orfeón infantil—, «La Cina è vicina» repite en su segunda mitad unos conceptos ya expuestos con claridad anteriormente. Me da la impresión de que llega un momento en que todo está claro ya, y la historia, sin embargo, continúa. Aunque sobre esto habría que entender la película en su contexto personal, había que verla en Italia, desde dentro de Italia, para entender si no es necesario continuar la exposición de Bellocchio, una vez que aquí, entendida la película en su esquema básico, no se accede a una problemática más matizada.

No es muy corriente ver en España una película como «La Cina è vicina» y sería muy lamentable que, superando los pequeños grupos cinematográficos de siempre, pasara inadvertida. ■ DIEGO GALAN.

El cine indio y su excepción

Satyajit Ray.

"Todo trabajo sobre una cultura oriental debe tener en cuenta dos puntos esenciales: a) el Oriente y su relación con el materialismo; b) el Oriente, lugar de las escrituras no-fonéticas (antes de la disyuntiva idealístico-occidental entre escritura y pintura)".

(«Cahiers du Cinema»)

La proyección en la Segunda Cadena de Televisión Española de un pequeño ciclo dedicado al realizador hindú Satyajit Ray (1) vuelve a dar ocasión de poner nuestros supuestos culturales entre interrogantes, y no sólo aquellos que se refieren directamente al campo cinematográfico. Ante todo, quedan en eviden-

cia las lagunas informativas que corroen dichos supuestos, los vacíos asombrosos por los que nuestra educación no ha vacilado en saltar, dando una apariencia de totalidad humanística a lo que sólo ocupaba una parcela, quizá ni la mejor ni la más significativa. Nos faltan datos, ciertamente, un inmenso caudal de datos sin los que cualquier acercamiento ha de resultar estéril, mientras que, en cambio, nos sobran esquemas judicativos, valorativos, nacidos de una cultura occidental empujada durante mucho tiempo en presentársenos como única, como capaz por sí sola de interpretar cuantos hechos sucedían en el mundo, cuantas formas de pensamiento se englobaban dentro de él. Por ello, este desasosiego, este desconcierto, este no-saber-de-qué-va-la-cosa, cuando una película japonesa (y el caso de «Shonen», de Oshima, está muy reciente), una representación de teatro malayo o un solista hindú llegan hasta nosotros, subvirtiéndose los clichés culturales que tenemos como más acreditados, las convenciones intelectuales

dos; ritmo de narración opuesto al «standard» norteamericano, detalles argumentales que quedan en la sombra, reacciones psicológicas cuyas raíces no conocemos en su plenitud) viene determinada por cuanto apuntábamos anteriormente —a lo que hay que añadir las características del público español medio—, también la misma ausencia de información puede causar el que, para aquellos que hayan seguido el espacio «Cine-Club» en estas tres últimas semanas, las obras de Ray proporcionen una imagen abiertamente falseada de lo que es en realidad el cine indio. Y ello porque la filmografía del autor de «Pather Panchali» constituye una excepción dentro de cuanto mucho y malo se produce en su país. Identificar a Satyajit Ray con la cinematografía hindú sería algo parecido —aunque no exacto— a hacerlo con Buñuel respecto al cine español o a Bergman (hasta la aparición de hombres como Widerberg o Troell) con el cine sueco. Lamentablemente, la trayectoria de este entusiasta de Renoir y Donskoi se mantiene

toras de Bombay, imitadoras de Hollywood en todo lo malo sin seguir ninguna de sus virtudes. Hoy cabe la esperanza de Mrinal Sen (que presentó en la Mostra de Venecia del 69 «Bhuvan shome»), integrado en el mismo grupo izquierdista de Calcuta que Ray, o de James Ivory, norteamericano de origen pero cuyo trabajo en la India queda reflejado en sus muy interesantes «Shakespeare Wallah» —con música de S. R.— y «The Guru».

Y es que, aun dentro de su país, la obra del primer cineasta hindú no ha alcanzado una plena difusión, debido a estar expresada en bengalí (el mismo idioma de Tagore) y no en hindi, lengua oficial. Por otra parte, su problemática —centrada en el paso del tiempo, en la pugna entre lo viejo y lo nuevo, en una defensa apasionada de la inteligencia frente a la superstición, unido a su rechazo global de todo melodramatismo y a una utilización de la elipsis como esencia narrativa— hace de Ray un autor no directamente acorde con una situación de subdesarrollo. ■ FERNANDO LARA.

Cuadro estadístico

EXTENSION DE LA REPUBLICA INDIA:

3.268.090 kilómetros cuadrados (desde el 15 de agosto de 1947, Día de la Independencia).

POBLACION:

537 millones de habitantes (1970).

PRODUCCION ANUAL DE PELICULAS:

350 (1968), ocupando el segundo lugar mundial en cuanto a cantidad, tras Japón, y con anterioridad a Estados Unidos. De ellas, el 85 por 100 se rodó en blanco y negro y el 15 por 100 en color. Habladas en catorce lenguas diferentes, entre las que destacan el telugu (77 films), el hindi, idioma nacional (74), y el tamil (68), mientras que en bengalí tan sólo figuran 29 películas filmadas en dicho año (la ciudad de Calcuta —centro cultural más importante de la India— está enclavada en el Estado de West Bengal).

PRODUCCION ANUAL DE CORTOMETRAJES:

980 (1968), de ellos 46 en formato de 16 mm.

PRINCIPALES CENTROS DE PRODUCCION:

Bombay (films de gran espectáculo), Madrás (melodramas, películas cómicas y policíacas) y Calcuta (tendencia de calidad, interés por reflejar problemas sociales). En los dos primeros centros, capital enteramente dominado por la Banca; existen



«Aparajito», de Satyajit Ray.

que una determinada formación y un determinado uso han transformado necesariamente en rutinarias. Como única respuesta a la impotencia, nos queda la buena voluntad ante el fenómeno que se nos escapa, el trabajo de empezar —una vez más— por el principio, por esa recolección de datos que, al menos nos puedan servir de muletas...

Imposible de determinar el número de espectadores que hayan seguido la proyección de los films de Ray, aunque me temo que su ausencia de atractivos cara a un consumo mayoritario y la presencia paralela —en la otra Cadena de Televisión Española— de un telefilm tan «occidental» como «Audacia es el juego», motivasen una audiencia muy reducida. Si esa falta de atractivos (cine plenamente desconocido, actores inclui-

aislada entre la marabunda de películas folklóricas, melodramáticas, policíacas y religioso-mitológicas que componen el 99 por 100 de los 350 films que se vienen produciendo anualmente en la India (véase cuadro estadístico adjunto). Si en un determinado momento pareció que realizadores como Bimal Roy («Dos hectáreas de tierra», 1953), K. R. Mehbood («Madre India», 1956), los precedentes del New Theatre Limited que fundara P. C. Barua en 1925, o incluso Raj Kapoor («El vagabundo», 1953), el actor más popular de su país, iban a acompañar a Ray en su intento de dignificar un panorama tan viciado, pocos años después se comprobaría que las ilusiones eran vanas al someterse estos directores al engranaje de las grandes produc-

cia de numerosos pequeños productores en Calcuta.

NÚMERO TOTAL DE PRODUCTORES:

800, aproximadamente.

NÚMERO TOTAL DE DISTRIBUIDORES:

1.200, aproximadamente.

ESTUDIOS DE RODAJE:

62 (1965), tan sólo dos en ellos en Calcuta.

LABORATORIOS:

40 (1965), sin que haya laboratorios de subtitulación.

NÚMERO DE LOCALS DE EXHIBICIÓN:

Casi 5.000 salas (1970).

NÚMERO DE PELÍCULAS PROTECTADAS AL AÑO:

3.000 por término medio, bajo control de censura, con 22 films prohibidos y 41 sujetos a revisión en 1968.

ASISTENCIA ANUAL A LAS SALAS DE CINE:

Alrededor de los cien millones de espectadores-año (1970).

F. L.

TEATRO

BARCELONA

«El tuerto es rey»

Al margen de cualquier otra consideración, pocos directores han montado tantos títulos y tan importantes en una sola temporada como Ricardo Salvat dentro y fuera del Nacional de Barcelona. Los dos últimos en el cuadro del Nacional han sido: «El tuerto es rey», de Carlos Fuentes, y «Defensa india de rey», texto catalán de Jaime Meléndez. De esta última obra, a mi juicio de gran interés, hablaremos en un próximo comentario, en el que quiero examinarla a la vez que «El estante del flautista» de Jordi Teixidor, otro texto catalán que conoce el acceso a los escenarios comerciales. El fenómeno —la presencia simultánea de dos obras de autores catalanes, pertenecientes ambos a lo que podríamos llamar la generación crítica— es realmente desusado; el distinto trato que tales obras han recibido me parece, por

otra parte, accidental y antes ligado a las circunstancias en que se han estrenado que a sus propios méritos, a mi modo de ver bastante afortunados.

Volvamos ahora a «El tuerto es rey», de Fuentes, penúltimo espectáculo de Salvat en el Nacional y, por lo que me han dicho, bastante mejor acogido que «El caballero de Olmedo», su propuesta anterior.

La primera impresión que produce el espectáculo es la conciencia de que nos faltan los elementos culturales que pudieran conducirnos a una aproximación directa y no fibrosa al texto de Fuentes. Anda de un lado la inevitable referencia a «Las criadas», de Genet, no sólo por la estructura del drama, sino —y lo digo en elogio de Fuentes, puesto que de limitarse a una afinidad externa se trataría de un simple mimetismo formal— por muchas de las ideas que lo sustentan y determinan. De otro lado, es perceptible un entramado de alusiones, símbolos y violencias claramente referido a México y a sus tradiciones culturales. El barroquismo estilístico que, en general, caracteriza a toda la novela latinoamericana es otro elemento informador, afirmación esta tal vez innecesaria, puesto que Carlos Fuentes ocupa un puesto destacado en ese censo de novelistas.

El texto resulta en este sentido de discutible medida dramática, haciéndose a veces confuso y difícil de seguir. Quizá podría incluso apuntarse que estamos ante una obra pintada para meterlos en la vieja discusión sobre hasta dónde es y no es el teatro literario. A Rita Macedo, sobre todo, intérprete de uno de los dos únicos personajes del drama, se la veía luchar para decir un texto poético, un texto solemne, y no siempre acoplable al ritmo del drama y de las situaciones encarnadas en el escenario. En tales casos, el texto se convertía en una rímora que frenaba la excelente expresividad de la escenografía, de las luces y del ceremonial de los intérpretes. José María Prada, cuya escuela y características se acoplan muy bien a las dimensiones históricas del otro personaje de la obra, hace a su juego y transiciones constantes un cambio, un trabajo simultáneo, en cuyo ritmo corporal consigue encajar el texto sin violencia.

El espectáculo, en su conjunto, es francamente sugestivo; me decían que el más brillante de cuantos ha he-

cho Salvat esta temporada. Yo creo que valdría la pena, aprovechando que se trata de un teatro nacional que lo viésemos en Madrid. El juego de la señora y el criado —que recuerda no sólo «Las criadas» sino, aunque con otro tono, la obra de otro latinoamericano, «El cepillo de dientes», de Jorge Díaz— está investido, escénica y literariamente, de cierta originalidad mexicana y de belleza. Aunque siempre quede en el aire decidir si teatro y literatura se apoyan o si a veces han de vivir por separado. ■ **JOSE MONLEON.**

«Tiempo de 98»

Para mí el que una obra hablase de España, el que lo haga en serio, el que atribuya al espectador una cultura literaria, el que la representen un grupo de jóvenes y excelentes actores, el que sean nuevos el director y el escenógrafo, el que el autor lleve varios años trabajando y le llegue ahora su primera oportunidad seria; es, que le vamos a hacer, positivo y bastante más importante que recordar, dicho sea con todos los respetos, a los hermanos Álvarez Quintero. Podría añadir que el hecho de que la obra en cuestión no aparezca revestida de fatiguillos demagógicos ni de fáciles paralelos me parece un elemento de desusada honestidad, por cuanto que nos deja a nosotros la posibilidad —esta vez en serio— de hablar en el proceso o en el interrogante. Que cada cual conteste si estamos o no en el mañana que cantó nuestro Antonio Machado.

Juan Antonio Castro ha concebido su obra como una actualización sobre la historia contemporánea española. Para ello ha construido dos planos, formado el uno por cierta retórica del aman y todo va perfectamente y el otro, por textos de los principales escritores del veinte y ocho. El sainete madrileño y una escena en la línea de Echegaray —yo creo que debió ser del propio Echegaray y hecha en serio para no falsear la relación crítica que se pretende— forman también parte de esta alegoría hispánica coexistente con la España del garrote y la amargura. Una obra, en fin, muy considerable, aunque, en el plano textual, gravite cierto énfasis cultural y resulten hoy un tanto apocalípticos y desmadradamente sentimentales algunos de los, por otra parte, muy lúcidos textos de las

gentes del veinte y ocho. Añadamos a esto el peligro de confusión que existe siempre en los «collages» de este tipo y habremos agotado las reservas posibles a un planteamiento que me parece totalmente encamiable y coloca a Juan Antonio Castro, sin necesidad de que cumpla los ochenta años, entre los autores interesantes del país.

Vendría luego la concreción escénica. Yo diría que es excelente. Aunque naturalmente siempre pueda discutirse si Garrido hizo bien manteniendo la gravedad de algunas escenas o si esta gravedad —en una época en que, por ejemplo, Juan Manuel Serrá ya ha cantado a Machado— no resulta hoy ingenua. A lo que podría agregarse: ¿ingenua para quién? Y responder: ingenua para un público universitario y vital, que es el que, visto lo mucho que interesan a los españoles maduros las comedias que no hablan de España, parece ser que va a tener que sostener un esfuerzo sobre el que se rastrean reminiscencias de «Castañuela 70», salvadas las distancias que en algunos puntos existen entre ambos espectáculos. Ingenua, digo, la festratización de esas citas de los noventa y ochocientos para ese público joven, quizá oportuna para una burguesía bien intencionada y poco familiarizada con esos textos. En todo caso, el paso de José Manuel Garrido, que lleva varios años de trabajo, me parece importante y más que justificado a la vista de los resultados; como también el de Gerardo Vera, el escenógrafo, autor de unos decorados armónicos, expresivos, atentos a los espacios, por cierto muy bien iluminados.

La compañía la forman un grupo de actores disciplinados, jóvenes, eficientes, no mareados por los estereotipos del teatro cotidiano. Su espontaneidad, la ausencia de retoviciismo «artístico» en su labor, les da un interés indiscutible. Incluso como corrección de la pirvotencia individualista de nuestros actores, el trabajo de «Tiempo de 98» es una labor totalmente válida.

El tema es importante y hasta puede enunciarse con ciertas preguntas de folleto: ¿morirá la obra por estar en manos de gentes que no han cumplido los cuarenta y cinco años?, ¿soportarán los del veinte y ocho la fobia de los viejos y la lejanía de los jóvenes?, ¿habrá público para una obra totalmente hecha «aquí» y «desde aquí»? ■ **JOSE MONLEON.**



El trabajo regular impone un ritmo regular. La visita de exposiciones es eso. Si por alguna causa se corta esa regularidad, es difícil recuperar el ritmo, la habituación y todo lo demás. Este último mes he tenido que viajar, primero, a Chile, luego a París y, finalmente, a Mallorca. He perdido el ritmo, claro, pero voy a procurar, en las semanas que faltan para el deseado verano, recuperar algo de la actualidad. Algo haré. Mientras tanto, como si todo siguiera igual, voy a ocuparme de dos exposiciones madrileñas. La primera de ellas, la de Tharrats.

THARRATS, en la galería Skira, Madrid.

¿Os acordáis de Tharrats? ¿Os acordáis de aquel Tharrats de hace quince años, que pasaba ya la aventura de «Dau al ser», e incluso padre de familia, continuaba sin descansar la otra aventura, la de la imposición de la vanguardia... ¿os acordáis? Hace unos días saqué a Tharrats de su exposición para ir a tomar un café. En su conversación, sin darse cuenta, estaba polemizando con los que, ahora, se empeñan en declarar abolido un cierto tipo de pintura que, más o menos, podría coincidir con la suya. Pero, en realidad, no hay nada de eso. Lo que le pasa a Tharrats es que le duele que su pintura, la que él ha defendido siempre, esté ya en el poder, que no tenga oposición válida. Lo que le pasa a Tharrats es que se niega a no ser joven. Y es joven, pero es que él necesita, además, todos los atributos visibles de la juventud pictórica militante. A mí me parece que lo que le pasa a Tharrats lo honra. Es poca cosa: se trata simplemente, de una contradicción entre dos fidelidades: la fidelidad a la juventud y la fidelidad a sus propios valores pictóricos. Naturalmente, Tharrats puede transformarse; pero no puedo negarle. ¿Cuáles son los valores pictóricos de Tha-