

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-izquierda, 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-