

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

mentales, introduciendo escenas verduscas y continuando la tradición que los De Sica, Tognazzi, Sordi, Mastroianni y un largo etcétera de caricatos han creado en sus tipos, obsesionados con la cama. Parece inevitable, por lo tanto, que las películas de la Wertmuller respondan en principio al esquema hasta el punto de que, en una visión superficial, puedan aparecer como un título más de la serie de los «vecinos del quinto» italianos. Que sus películas salgan luego de ese esquema parece hacer prevalecer su sentido político, ya es un problema del acierto o no con que la Wertmuller haya estructurado su cuento; pero no por una cuestión de principios por la que, según algunos, el cine «serio» es totalmente diferente del «popular» y debe tener otro lenguaje y otra estructura fácilmente reconocible. Justo; lo que la Wertmuller pretende es romper positivamente ese maniqueísmo y acabar con el cine para intelectuales, por un lado, y por el taquillero-alienante, por el otro.

«Mimi, metalúrgico, herido en su honor», que se proyecta ahora en España, con las inevitables mutilaciones de siempre, no puede ser entendida plenamente sin la presencia de un público que se divierta a mandíbula batiente y se sorprenda, al mismo tiempo, de las cosas que ve y oye. Pero, en este sentido, la película en España adquiere un tono diferente. Aquí, ver una bandera comunista, oír hablar de elecciones, asistir a la organización de un partido comunista, hablar de la lucha de clases, son materia clandestina, ante la que el espectador no sabe cómo reaccionar, o lo hace proyectando sus prejuicios ancestrales sobre la materia. En Italia, por el contrario —y no hay por qué pretender que la Wertmuller haga una película con matices especiales para cada país—, el espectador no tiene por qué encontrar detonante que

Mimi sea al principio comunista y, más tarde, por miedo, esclavo sumiso de sus amos. Lo entenderá todo según su particular punto de vista, pero no se quedará mudo en la sala, con la sensación de estar haciendo algo clandestino.

Creo que si bien el riesgo de Lina Wertmuller —en el que «Mimi...» cae, quizá— es de trivializar inevitablemente muchos problemas, no es menos cierto que sus logros —y, sin duda, también los tiene— son más eficaces de cara al público al que se dirige que una sesuda película de difícil comprensión o de aburrido lenguaje. Habría más que hablar y que estudiar del cine de la Wertmuller (en principio, absolutamente imposible de concebir en España) antes que despreciado tajantemente en función de una ortodoxia rígida, que en el cine, hasta ahora, no ha llevado a interesar a la mayor parte de los espectadores domingueros. ■ D. G.

«La maffia»

Considerado hasta hace poco como el máximo exponente de la cinematografía argentina, Leopoldo Torre Nilsson ha visto descender poco a poco su prestigio internacional no sólo por una breve pero más importante avalancha de jóvenes directores en su país, sino por su propia obra, perdida generalmente en gratuitas referencias literarias, «obsesiones» premeditadas, y una necesidad de «qualité» nada espontánea.

Hace un par de años, un ciclo de cine argentino ofrecido por la FilMOTECA Española nos descubría los indiscutibles aciertos de Torre Nilsson —un maduro sentido de la imagen y de la narrativa, un esfuerzo por no caer en los tópicos y superficialidades del cine «popular» y una cierta sensibilidad detectora de la profundidad de algunos problemas—, pero también toda la tramo-

ya pretendidamente culta de su cine, que, aislado del contexto de la cinematografía argentina, desaparecería engullido en su propia pedantería.

Desconozco la última trayectoria de Torre Nilsson, tras sus incursiones en coproducciones con los Estados Unidos. Pero, nos llega ahora a las pantallas españolas «La maffia», de reciente realización, donde se descubre, sin duda, forzado por el bajo presupuesto de la película y por su planteamiento «comercial», un Torre Nilsson viejo y cansado, aunque permanentemente en sus vicios y «tics» tradicionales.

«La maffia», que quiere ser una crónica de la vida argentina de los italianos emigrantes organizados bajo el seno de «la gran familia» al mismo tiempo que un film de aventuras y de acción trepidantes, se queda a medio camino entre los dos polos, en producto ambiguo que no llega a alcanzar ninguno de sus objetivos, precisamente forzado por las pretensiones de Torre Nilsson de superar el producto puramente comercial para exponer su vivo «mundo interior» o su perspectiva de intelectual apocalíptico. Ni los planteamientos originales de la película permiten una transformación tan radical, ni el trabajo de Nilsson llega a superar la epidermis de una «puesta en escena» brillante y vacía. «La maffia» es, a pesar de su director, un «spaghetti» criollo, pero sin la ingenuidad y la impronta de sus colegas italianos. ■ D. G.

«Coraje, sudor y pólvora»

«The Culpepper Cattle Co.», título original de este «Coraje, sudor y pólvora» español, es la primera película que realiza Dick Richards, fotógrafo de prensa y realizador de «spots» publicitarios para la televisión, antecedentes profesionales estos que



«Coraje, sudor y pólvora».

aparecen claramente reflejados en la película a través de la cuidadísima fotografía de Edward Williams y de la estructura general de toda ella. La anécdota que se narra aparece dividida en pequeñas partes, protagonizadas cada una por campos de luz o por acciones cotidianas sin gran trascendencia. El trabajo inteligente de Dick Richards hace que esas unidades se entremezclen, perdiendo su autonomía, y conjunten una unidad final, en la que se prevé ya la existencia de un realizador de talento, preocupado por descubrir en situaciones aparentemente anodinas el trasfondo dramático que las posibilita. En este sentido, «Coraje, sudor y pólvora» podría tener algún parentesco con aquel excelente «Junior Bonners», de Peckinpah, donde la ausencia de una épica grandilocuente permitía la descripción de situaciones aún más violentas que sus habituales.

La película de Richards describe la ilusión de un adolescente por transformarse en mítico vaquero; su afiliación a un grupo conductor de una manada, y, lo que es más importante, su descubrimiento del mundo de la violencia a través de una serie de aventuras que acaban por hacerle comprender la dimensión más amplia de esa violencia. El salvajismo alegre de sus compañeros no es más que la consecuencia de otro más importante, estructurado, en el que él está también inmerso.

El paulatino desencanto de Ben —llamado «pequeña Mary» por sus

compañeros y excelentemente interpretado por Gary Grimes— es, en manos de Richards, el lento descubrir de una sociedad organizada sobre la violencia y la injusticia. Un descubrimiento paralelo a la descripción de la amistad y la honestidad de algunos de sus personajes, pero que, inevitablemente, se supeditan a la supervivencia.

Extraño, cruel y modesto este «Coraje, sudor y pólvora», que, sin pretender descubrir nada radicalmente nuevo, ofrece una panorámica honrada sobre el mundo del Oeste y, lógicamente, sobre el nuestro de hoy. ■ D. G.

«El mesías salvaje»

Lejano ya, al parecer, el Ken Russell histriónico de «Los diablos», pero sin abandonar del todo un sentido del espectáculo cinematográfico previo a cualquier profundización, «El mesías salvaje» (1972), junto a «The boy friend» (de reciente proyección en España), nos descubre a un Russell un tanto más complejo e importante. Complejidad esta que no hace desaparecer del todo la necesidad nerviosa de lucir su indudable dominio del lenguaje cinematográfico, pero que trasciende más un sentido sereno de su trabajo y una responsabilidad adulta ante su obra.

Si «The boy friend» era, ante todo, una respetuosa sumisión al musical clásico de los años veinte, hasta el punto de que la recopilación-

homenaje que Russell hacía de todo él no le llevaba a una expresión propia, «El mesías salvaje» es, por el contrario, un intento de expresarse a sí mismo por encima de la biografía utilizada como referencia —la del escultor Henri Gaudier, muerto a los veintitrés años, durante la primera guerra mundial—, tomando de los datos históricos sólo aquellos que puedan asemejarse a los íntimos del propio Russell. Surge así una película que vendría a ser como una declaración de principios de cuanto el director de «Music lovers» ha reflexionado sobre su problemática de cincuenta años en una sociedad determinada. La dependencia a unos criterios burgueses del arte, cuando éste debe precisamente convulsionar esa mentalidad; la comprensión del arte como algo vivo antes que objeto de museo; la marginación del artista a problemas derivados de una estructura social contra la que él, con su obra, quiere ir, y, por lo tanto, su obligada independencia; la visión de las relaciones amorosas como algo imposible de estructurar igualmente para todos, dado que la esencia misma del amor es su irrepitibilidad... son algunas de las ideas que Russell expresa apasionadamente en su «Mesías salvaje». Ciertamente es que alguna de esas ideas son discutibles. Pero, de cualquier manera, no es despreciable que un autor de hoy se desnude limpiamente ante su obra y exprese, no sin contradicciones y con cierta confusión, su forma personal de vivir, en tanto artificio de obras de arte, en una sociedad que ha tergiversado el sentido último del arte y su eficacia: el de ser una conciencia abierta de sus problemas.

Si Russell utiliza para contar todo esto una narrativa que, como en toda su obra, es cuanto menos brillante —en este caso, además, de una gran economía de medios—, no es menos cierto que su trabajo