

cordero ante sus secuestradores y fue capturado en base a los informes que proporcionó su propio jefe de seguridad a una bella guerrillera que tuvo que hacer de Mata-Hari durante unas horas. Sabemos que el secuestro fue tan rápido que cuando la Policía se enteró de la acción, los secuestradores estaban ya en su refugio oyendo la radio. Que el propio Elbrick ignoraba muchas de las cosas que se movían dentro de su Embajada relacionadas con los asuntos militares y de la CIA. Que Shizuo Ozawa, el hombre enviado por Lamarca para reorganizar la guerrilla urbana en Sao Paulo, fue capturado en un estúpido accidente de automóvil, cuando el guardia de tránsito que fue a socorrerlo descubrió que llevaba dentro del coche armas, municiones y documentos subversivos. Que para evitar que Ozawa pudiera terminar dando datos importantes bajo la tortura, sus compañeros decidieron secuestrar al cónsul japonés y canjearlo por él.

Para los que se preguntan si la guerrilla urbana brasileña pretendió alguna vez provocar un golpe de Estado en la manera clásica, el testimonio de «Los subversivos» explica que no. El objetivo estratégico de la guerrilla urbana era la creación de la guerrilla rural, como condición indispensable para desencadenar la

guerra popular revolucionaria. El inspirador principal era el «Che», y la guerrilla urbana debía convertirse en un elemento auxiliar de la rural. Un elemento poderoso, pero subordinado, que descargase sus golpes en la reserva militar, económica, social y política que suponen las grandes ciudades en los Estados modernos. Era el campo y no la ciudad el que decidiría la lucha, según la opinión de los dirigentes revolucionarios brasileños.

Cuando la izquierda armada creyó estabilizada y fortalecida su organización en la ciudad, intentó salir al campo. Pero los resultados aquí fueron mucho más escasos que en los centros urbanos. Hubo una evidente subestimación de la capacidad militar del régimen. Lamarca establece su centro de preparación guerrillera en el valle del Ribeira, a unos 200 kilómetros al sur de Sao Paulo, pero la acción masiva del Ejército le desbarata el plan. En un segundo intento por establecer el frente guerrillero rural su grupo es exterminado, y él mismo cae acribillado a balazos cuando se encontraba exhausto y perdido en un punto olvidado de la desértica región nororiental brasileña. El campesino que lo delató recibió menos de cinco dólares de recompensa.

Por último, hay que señalar que junto a la exaltación y la apología

que de este tipo de lucha hacen sus propios ejecutantes, no faltan las palabras de auto-crítica. Joao Leonardo da Silva Rocha, miembro del ALN y asaltante del tren correo Santos-Jundiaí, las resume cuando explica cómo la euforia del triunfo inicial se le subió a la cabeza. «Comenzamos a creer que en realidad éramos héroes, y nos adormecimos contentos con el elogio de la prensa y los fracasos reiterados de la Policía».

Las consecuencias (falta de vigilancia, sectarismo, subestimación del papel de las masas...) no se hicieron esperar, y contribuyeron tan eficazmente como la acción de la policía a la desarticulación de esta primera oleada de «subversivos» de nuevo cuño en Brasil. ■ F. MARTINEZ.

El cine español en el banquillo

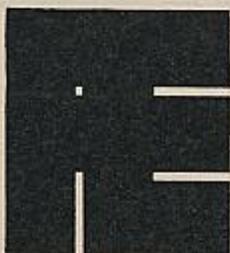
¿Cuáles son los problemas básicos del cine español? ¿La censura, la mentalidad de los productores y los distribuidores, el proteccionismo de la Administración, la falta de una auténtica ayuda estatal, la ausencia de una industria, la competencia desleal con cinematografías extranjeras...? Estas son algunas de las cuestiones que Antonio Castro ha querido debatir en las veintinueve entrevistas

con realizadores de cine español mantenidas en su libro «El cine español en el banquillo» (1). Partiendo de la biografía de cada uno de los entrevistados, Castro pretende entresacar las reglas de oro de nuestra anemia cinematográfica. El método, si bien no le lleva a un análisis riguroso de los problemas del cine español, sí le permite, en cambio, exponer sus miserias más constantes.

El libro de Antonio Castro ya estaba de alguna manera hecho. En las entrevistas mantenidas con estos realizadores (o con casi todos ellos) en revistas y libros, cada uno de los entrevistados había expuesto su visión de la cinematografía española. Pero la acumulación de testimonios acaba por crear una panorámica general de una enorme desolación, grado al que difícilmente se llegaba con una entrevista aislada. ¿Qué hubiera ocurrido si Castro, en lugar de entrevistar únicamente a realizadores se hubiera enfrentado realmente al cine español en su totalidad, si su examen se hubiese hecho a todas las ramas de la profesión?

Dentro del libro hay diferencias notables entre unos entrevistados y otros. Cada uno de ellos habla por su cuenta, y los que más rápidamente superan el cuestio-

(1) Editado por Fernando Torres. Valencia, 1974.



FERNANDO TORRES - EDITOR

★ **EL CINE ESPAÑOL EN EL BANQUILLO**

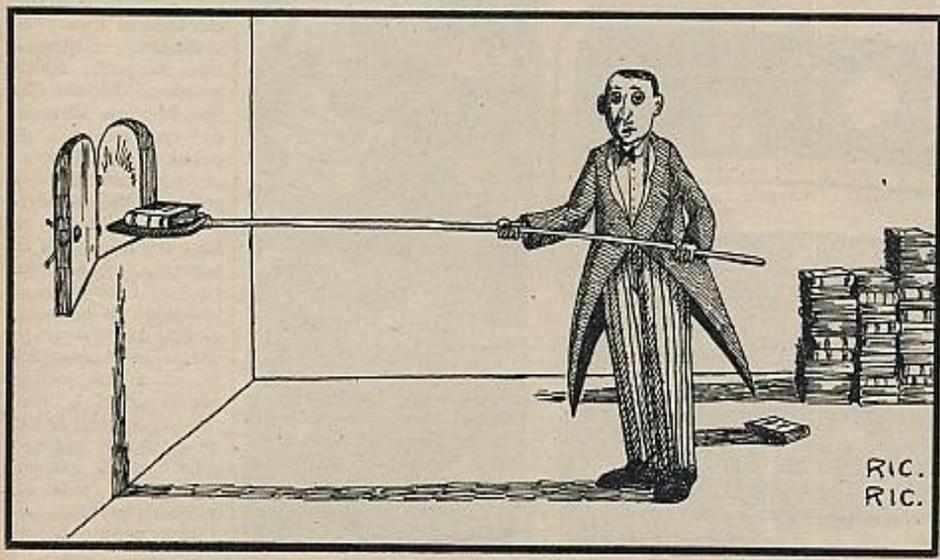
Entrevistas realizadas por Antonio Castro

- Javier Aguirre
- Antonio del Amo
- Juan Antonio Bardem
- Luis Berlanga
- Roberto Bodegas
- José Luis Borau
- Mario Camus
- Julio Coll
- Carlos Durán
- Fernando Fernán-Gómez
- Angelino Fons
- José María Forqué
- Rafael Gil
- Jorge Grau
- Eloy de la Iglesia
- Pedro Lazaga
- Luis Lucia
- José Antonio Nieves Conde
- Pedro Olea
- Juan de Orduña
- Basilio Martín Patino
- Miguel Picazo
- Paco Regueiro
- Francisco Rovira-Beleta
- José Luis Sáenz de Heredia
- Carlos Saura
- Carlos Serrano de Osma
- Gonzalo Suárez
- Manuel Summers

◀ **EL CARTEL: LENGUAJE, FUNCIONES, RETORICA**

Françoise Enel

Fernando Torres - Editor
Círculo Amorós, 71 - Valencia-4 - Tel. 22 75 20



nario que el autor les propone son los que alcanzan un grado de análisis más rotundo. Es el caso, por ejemplo, de Basilio Martín Patino, que, a través de su experiencia con «Canciones para después de una guerra» (que ni la «apertura» parece rescatar del anonimato), describe de forma maestra el absurdo gratuito de muchas de las motivaciones que determinan el proteccionismo oficial del cine. Como es también el caso de Carlos Durán con «Liberxina», película tampoco estrenada en España a pesar de haberse proyectado en un Festival de Venecia.

La realidad de la distribuidora paraestatal Cinespaña (que analiza José Luis Borau), el condicionamiento de los distribuidores (que describe Mario Camus), al dificultad de una carrera ordenada (como demuestra Carlos Serrano de Osma y Francisco Rovira-Beleta), lo «significativo» del conformismo de los va «situados» (como Pedro Lazaga, José Luis Sáenz de Heredia o Rafael Gil), aparte de la ya mencionada censura, en la que hacen hincapié casi todos los realizadores (entre los que, naturalmente, se encuentra muy claramente Manuel Summers), forman el núcleo fundamental de la denuncia planteada en «El cine español en el banquillo».

Hay, en cambio, otras entrevistas que se reducen al «caso personal» (Javier Aguirre, Paco Reguero, Carlos Saura, Gonzalo Suárez, Juan de Orduña, Eloy de la Iglesia, Jorge Grau, Luis Berlanga...), que si bien redundan en algunos de los planteamientos generales ofrecidos en las más «agresivas», creo que han sido desperdiciadas por Antonio Castro. En este sentido, quizá sea reprochable al autor un cierto afán de protagonismo en el libro, que le lleva en ocasiones a no plantear objetivamente algunas cuestiones. Por ejemplo, cuando dice en el prólogo que «pretender que se pueda considerar un cine independiente por el hecho de estar roda-

do en 16 mm. y con la economía familiar, revela una ignorancia absoluta, una desvergüenza notable o una estupidez rayana en la deficiencia mental»; calificativos excesivos que no profundizan en el fenómeno creado hace pocos años del cine «independiente». De cualquier forma, plantear aquí algunos comentarios negativos al trabajo de un colega no deja de ser arriesgado y espinoso, mucho más cuando, en definitiva, «El cine español en el banquillo» es, como más arriba se señaló, una interesante aportación a la denuncia de la situación «forzosamente alucinante» (en palabras de Castro) de nuestro cine. Son muchas las cosas a arreglar, a plantearse realmente si se pretende hacer existir con un mínimo de validez un cine nacional. Porque de momento, como alguien dice en el libro, la existencia de una cinematografía como la nuestra parece sólo mantenida por el deseo de conservar el prestigio que da a un país el hecho de tener unos señores que hacen cine. Y que con esto parecen conformarse los responsables de la situación. ■ D. G.

CINE

Nostalgia de los sesenta

¿Cómo fue la adolescencia de los muchachos que ahora murieron en la guerra de Vietnam? ¿Cómo la de quienes, sin aún treinta años, andan ya introducidos en el engranaje profesional de una sociedad como la nuestra, que precisa de publicidad, de seguros, de vacaciones anuales programadas? ¿Cómo fue, en fin, la adolescencia de los nuevos

realizadores norteamericanos que irrumpen ahora en la cinematografía rompiendo los viejos esquemas del cine por géneros, o al menos por tópicos?

Algo de esto quiere plasmar George Lucas en su película «American Graffiti», recién estrenada en España, y ya exhibida en la última Semana de Cine en Color de Barcelona. Una mirada nostálgica y amable a su propia adolescencia, compuesta por las aventuras de cuatro muchachos que, en una sola noche, crearán haber variado en lo fundamental sus esquemas vitales. Lucas va intercalando las aventuras de estos cuatro personajes (y sus correspondientes parejas), que vienen unidas por la voz en «off» de un extraño personaje (el hombre-lobo) que, desde las antenas de una emisora desconocida, interviene en las anécdotas de cada uno de ellos; o parece intervenir, que para el caso es lo mismo, ya que, en definitiva, el «hombre-lobo» no hace sino repetir lugares comunes que siempre encontrarán su acoplación perfecta en la vida cotidiana. Descubrir al final que el «hombre-lobo» no es un personaje de fábula, viajador infatigable y con dotes sobrehumanas, sino un simple locutor anónimo que juega por las noches en su soledad a

construir su propio mito, es descubrir también el juego de George Lucas, su paso a lo que se viene llamando madurez: el desprendimiento de los sentimientos que compusieron la adolescencia por la comprobación de que ésta no era sino un inevitable paso (casi exactamente igual a todos), sin heroísmos ni singularidades.

«American Graffiti» recuerda en más de un momento a otras películas que también incidían en su perspectiva sobre la adolescencia, aunque, naturalmente, en una onda diferente. Milos Forman en sus «Pedro el Negro», «Los amores de una rubia» y «Taking Off», recogía críticamente los «tics» adolescentes para, a partir de ellos, componer una crítica de los engranajes sociales a los que se remiten. Y Peter Bogdanovich en su «The last picture show» (aún sin estrenar en España) conseguía comentar a partir de esas vivencias juveniles el brusco rompimiento entre dos etapas de la vida y hasta hacer una reflexión sobre la significación histórica de su propia generación. Lucas no alcanza ninguno de estos grados, entre otras cosas porque no parece proponérselo. Su «American Graffiti» parece dirigirse fundamentalmente a los auténticos protagonistas de los

años que retrata, que pueden encontrar en la película, por vía sentimental (y de ahí la utilización de las canciones de moda en aquellos años) un poco de sí mismos. Lógicamente, hay multitud de guiños en este sentido que se escapan a un espectador no norteamericano. Pero lo primordial de la película permanece. Su estructura de film amable y poco exigente consigo mismo, que busca la clave del humor (no encontrándola en todo momento, pero sí en suficientes ocasiones, justamente en aquellas que no quieren servir de fiel reflejo de unas anécdotas), y que, en definitiva, no aporta singularidades excepcionales, pero que sí puede contemplarse sin desprecio, cosa que, como están las cosas en el cine, no es algo tan malo. ■

DIEGO GALAN.

Contrastes fallidos

Curiosamente, es un film de montaje —«Les années Lumière», 1972— la obra hasta el momento más personal de Jean Chapot. Porque ni «La ladrona» ni «Granjas ardientes», que completan su carrera en el largometraje, pueden considerarse de otra manera que como intentos

fracasados. «La voleuse» (1967), por su adscripción epidérmica y fatigosa a un estilo bresoniano; «Les granges brûlées» (1973) —que se estrena en España con un título estúpidamente mal traducido y pésimos doblaje y copia—, por su conjunto de razones que intentaremos exponer, casi todas ellas ligadas al mal trabajo directivo de este realizador de una treintena de años.

Una granja. En ella es dueña y señora Rose (Simone Signoret). Una pequeña comunidad rural cerrada en sus tradiciones y costumbres. Llega desde el exterior un personaje que posee los trazos de Alain Delon. Esta situación de partida no puede dejar de recordarnos «La viuda Couderc», de Pierre Granier-Deferre. No es el único parentesco. Al existir un crimen en las cercanías de la granja y presentarnos un fuerte carácter autoritario dominando en ella, tenemos que pensar en el «caso Dominici», incluida la versión cinematográfica de Claude Bernard-Aubert que comentamos recientemente. Más al fondo encontramos a Simenon: un intento —tan querido para el autor belga— de construir una intriga policiaca aparente, de la que emerjan unas tensiones y unos enfrentamientos de tipo psicológico.

Pero si —olvidando rápidamente su último «La race des seigneurs»— cabe considerar con justicia a Granier-Deferre como un realizador «simenoniano», no puede decirse lo mismo de Jean Chapot. Pues esa búsqueda de contraposición de psicologías falla en «Granjas ardientes», al estar insuficientemente elaboradas tanto la de Rose como la de su antagonista, el juez instructor. Carencia que proviene más de la monotonía y repetitiva puesta en escena (dentro de la que incluyo, por supuesto, la dirección de actores) que de un guión que jugaba a aportar datos mínimos, aparentes, para que quedasen profundizados a través de su desarrollo

«American graffiti», de George Lucas.

