

EL CINE

Por Antonio MONTAÑA

MARCELINO PAN Y VINO CALLE MAYOR NUNCA FUI SANTA OCASO SANGRIENTO

LANISLAO VADJA, el director de origen húngaro, regresa, después de varios años de ausencia, con una nueva película: *Marcelino Pan y Vino*, a las carteleras cinematográficas. El tema, el éxito obtenido, la propaganda, encauzada hacia la moralidad, más que hacia las virtudes cinematográficas, la posible clericalidad del asunto, daban mucho que sospechar, y una gran parte de los aficionados al buen cine, asistieron a la exhibición sólo por cumplir con el ineludible compromiso interior que el cinéfilo se fija, cuando se trata de ver la producción de un director de talento. Sobre las dudas anteriores pesaba también un grave *handicap*: la de ser la película cine español, que pese al nombre de Barden, que ahora se agita como bandera de triunfo sin notar que está remendada, es sin duda alguna el peor del mundo. En rigor cada una de las películas españolas parece haber sido hecha con el propósito definido de convertirse en una especie de antología filmica de errores, mal gusto, pobreza técnica y gritos surgidos de la garganta de Paquita Rico. La ceguera de los directores llega a tal exceso, que han recogido para sí la imagen española descubierta por Hollywood (gitanas, gitanos, cañís, *cantaoras*, *bailaoras*, toreros y reyes que parecen comparas víctimas de amnesia) para dar su propia visión de la realidad peninsular. Este estado de cosas bien puede justificarse en un país donde la censura, al doblar las cintas, elimina de los diálogos todo aquello que puede considerarse inmoral, y así resulta que la novia del valiente es la prima del hermano; la mujerzuela, una refugiada comunista y el vicioso un loco escapado del asilo; el bueno, será un misionero disfrazado de explorador y así sucesivamente. Esto a veces trae consigo curiosos equívocos, pues el público no deja de sospechar muchas veces, que hay algo de incestuoso en el asunto y no se explica muy claramente el por qué de la preñez de la hermana del primo del amigo (que en la película original es en verdad la amante de cualquiera de los protagonistas). Los espectadores explican todo con una frase: "Estos tíos yanquis se han vuelto locos." El caso es que en el resto del mundo quienes con sus películas parecen locos son los españoles, pues no parece lógico que en sus cintas el Escorial haya sido hecho de cartón al que haga tambalear el viento, o que los aborígenes americanos al recibir a los conquistadores exclamen: "Oíd vosotros, los recién llegados de lontaneros reinos, nuestra réplica a vuestra airada e injustificada petición..."

Anacronismos de este género (Felipe II usaba reloj de pulsera en una escena de *La Victoria es Mañana*) y de clase

parecida abundan en las películas españolas y casi podría decirse que son identificables por ellos; por el tono discursivo de sus parlamentos y por la absoluta aridez de sus temas. Sin embargo *Marcelino Pan y Vino*, la película del húngaro de ahora, completa quince semanas en el cartel, parece haber saltado esta barrera. Los obstáculos eran lo bastante difíciles como para que existiera el peligro de derrumbar por lo menos dos, cayendo, lógicamente, en los defectos que habían caracterizado las películas de este género. Lo que pudo ser clericalismo forzoso y anecdótico se trueca apenas en una sombra ligeramente insinuada, porque el director, al seccionar el mundo de sus personajes, no tomó partido en él; no se situó a la defensa o el ataque, ni presentó a la realidad cubierta por un velo que deformara sus perfiles. El hecho



"el autor del milagro"

de que un milagro, con todo lo irracional que por el hecho de serlo tiene, fuese el eje central de la película, no subsume a ésta en la categoría de los absurdos. El milagro está visto a través de los ojos de un niño; en otras palabras, el niño es el autor del milagro y lo irracional allí fuera el hecho de que éste no se produce. No hay un límite exacto de las posibilidades del mundo, cuando a éste se le mira con una historia de ocho años, ni el presentarlo quiere otra cosa que buscar un hilo conductor de trama ingenua si se quiere, pero no conducida con otro criterio que éste. No se escapa sin embargo al espectador que las virtudes ya mencionadas deben añadirse a la cuenta del director, que ha sabido dotar de ligereza y gracia lo que en otras manos pudo ser un requisitorio religioso y un melodrama más.

La reacción del público ante la película es extraña, pues prácticamente el cine se anega en las lágrimas de los espectadores que no han comprendido el sentido pícaro con que el mundo del pequeño Marcelino y de los frailes ha sido presentado. Mundo que refleja al espíritu español con

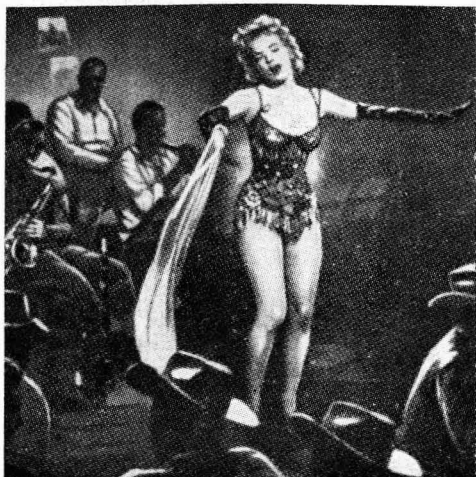
mucha mayor claridad y certeza que la lograda por los realizadores ibéricos. El caso puede tener su explicación, si se recurre a un ejemplo del campo de la óptica. No se puede leer un libro si con la nariz se acarician sus páginas y es necesario para que puedan unirse frases, letras y palabras, alejarlo a una relativa distancia. Es decir, crear una independencia entre los ojos y el objeto que miran. Tal vez por el hecho de no ser español, el director pudo observar el mundo de lo español con mayor justeza. Su posición de extraño lo situaba en sitio privilegiado para mirar libre de pasión el universo caractereológico dispuesto ante sí; eliminar lugares comunes, limar sobre valoraciones afectivas, etc.

Marcelino Pan y Vino es una película mucho más española que las que a conciencia quieren presentarse como tales y más universal que las hechas con tal intención; pues si bien es difícil ganar lo nacional con el libro pegado a las narices, no deja de ser imposible dar una visión acertada del mundo si a éste se le mira con el cristal de Albacete. Este último caso es el de *Calle Mayor*, la última película de Barden que con pretensiones de universalidad, escogió un tema de Arnieches e intentó hacer de lo intrascendente un espejo del mundo. El problema, muy a tono con las comedias de principios de siglo, salta en el mundo actual tan fuera de lugar como el gato sumergido en el agua; el anacronismo histórico-vital, es tan grave como el del reloj de pulsera que lucía el rey en la película antes mencionada. Técnicamente las virtudes de la película son innegables y su realización es infinitamente menos barroca que la de *Cómicos*, por ejemplo. No se escapa Barden de los tópicos de encuadre y manejo de cámara que fueron novedad en su primera película pero que ya en la tercera parecen absurdos. El conocimiento de Lannislo Vadja y de Barden de la gran tradición cinematográfica clásica; el empleo del montaje dan a sus películas un tono que parece extraño, pues nos hemos olvidado un poco, gracias a los centenares de películas hechas por gente que desconoce totalmente los principios del cine, de que es necesario y fundamental su empleo para dar a los *films* su verdadero carácter; es decir, para dotar al séptimo arte de la característica que le es en esencia definitoria.

Gentes como Josua Logan, director de *Nunca fui santa*, inexplicable traducción de *Bus Stop*, son los culpables de



"muñecos movidos por el director"



"la voz crea categorías sociales"

este olvido. Logan concibe el cine como la sucesión de escenas enlazadas por los personajes —por el físico de los personajes para ser más exactos—, sin que en ellas intervenga para nada el carácter de los mismos. La anécdota se narra como una unidad, tan sencilla como la narración de un cuento de hadas, al que se salpica de "entonces" para ensamblar sus diversos momentos. No hay en *Bus Stop* un rasgo de inteligencia o sentido cinematográfico. Se ha hecho de la obra teatral una película en la que cambian escenarios, paisajes y personajes sin justificación aparente. Logan ha confundido el movimiento, que es virtud cinematográfica fundamental, con la movilidad, y los noventa minutos de proyección se convierten en un ir y venir de hombres y mujeres sin más pretexto que el de cambiarle a la pantalla cinemascópica su color. Los personajes, ya suficientemente tipificados en la obra, cobran en el *film* una sobretipificación. Son muñecos movidos por el director al parecer con la intención de afianzar la idea que los chinos tienen de los norteamericanos gracias a sus películas. El vaquero caminará con las piernas en compás de cuarenta y cinco grados y será un salvaje amamantado por Tim Macoy en las montañas de Little Abner y Mamá Cachimba; toca el otro guitarra y tiene Marilyn Monroe la voz aflautada de Judy Holliday (el timbre de voz crea categorías sociales). Lo que tenía en la obra teatral la intención de sátira, tiene en la película tono de comedia barata. No deja de ser hasta cierto punto sorprendente —y por tanto es necesario procurar alguna justificación— que el mismo director de una película cruel, escéptica y dura, *Picnic*, descienda en línea tan vertiginosa con su segunda producción.

No cabe justificar a Logan aduciendo los tan famosos imperativos comerciales. *Picnic* fue, si se quiere, una cinta más comercial que *Bus Stop*. Ocultaba tras de su disfraz de mascarada un sentido que la hacía soportable. El manejo de la técnica, la comprensión del problema, su modo de presentarlo, insidía directamente sobre las virtudes de la película. El maquillado esqueleto ocultaba matices insospechados. *Bus Stop* se quedó con el maquillaje, pero sin los huesos.

Ocaso sangriento, la película de Pabst, el gran director alemán que por sí solo representa toda una época del cine mudo, es quizá una de las mejores películas exhibidas en el curso del año y posiblemente la más original de cuantas haya producido el cine germano de la postguerra, que después del período hitleriano parecía ha-

ber caído en el más profundo pozo de estulticia y que buscaba la expresión cinematográfica en los caminos trillados de Luwdiving y Emil Jenkyns. *Die Guerdin 20 Julie* no intenta ser más que la reconstrucción histórica de un día que pudo haber cambiado el destino político del mundo. Como tal, el *film* debía ser tan objetivo como fuese posible, siendo necesario además que dicha objetividad no traspasara su terreno para entrar al de la propaganda. El tema simple y escueto de un complot fracasado anuda al espectador con mayor fuerza, que si hubiese sido planeado por un director del género de suspenso. La historia, aunque se conozca su transcurso, es más apa-

voz militar y obedecía ciegamente a hombres tan diversos como Hitler o Ziewmel. Los personajes de *Ocaso sangriento*, engranajes prusianos, tienen la fuerza de la historia y del hombre. Se presentan desnudos de todo ropaje mítico, capaces de traicionar sus ideales, su país, sus juramentos; se presentan como los ciegos bedeles del odio, guardianes estrictos de la palabra furiosa *Mit allen Brutaliete* y sujetos al miedo, la duda, la debilidad, la cobardía. Los héroes del 20 de julio no representan la heroicidad desnuda a que el cine nos tiene acostumbrados. Obran sujetos a su destino, enraizados en su personalidad. Se muestran tal como fueron: hombres.

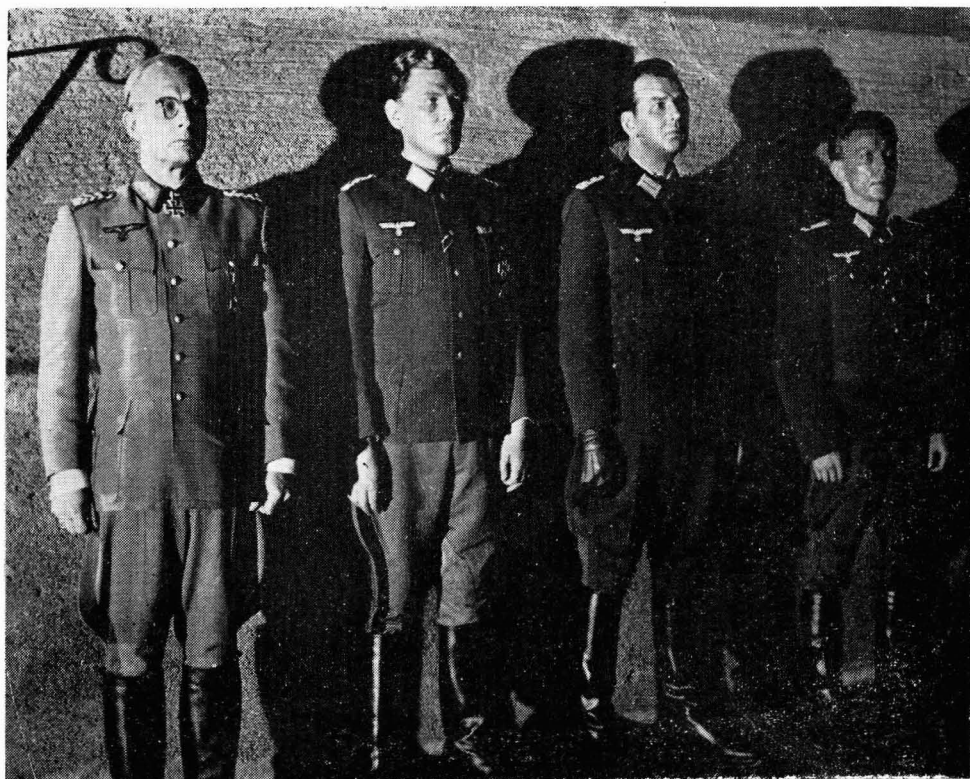


"se muestran tal como fueron: hombres"

sionante que cualquier novela policiaca de final inesperado. La película de Pabst ha sido medida pensando en el tiempo en que los hechos transcurrieron. Justifica vitalmente la tarde del 20 de julio, cuando Alemania, convertida en una gigantesca máquina de guerra, estaba sujeta a la

La reconstrucción histórica, honesta, no resiste la recreación sin devaluarse. En otras palabras: la historia vista a través de la poesía —comprendida ésta como fenómeno de creación— muestra una cara diferente. El producto artístico, es histórico en otro sentido, lo que no implica que la obra de arte con fundamento histórico no sea artística. La inclusión del arte en la historia la reviste de una nueva apariencia. La historia continuará siendo historia aunque haya sido vista a través de la estética. Lo histórico no es la película, sino el hecho trasladado. El 20 de julio, con toda su trascendencia política, no aparece en *Ocaso sangriento*. La película no ha sido pensada como documento para la historia, sino concebida como posibilidad de hacer de lo que fue vida, arte.

Debe anotarse como hecho curioso, excepcional, el que la actuación, por actores profesionales, no esté teñida de histrionismo. Los alemanes, nuevamente en uniforme, han olvidado su profesión y han regresado frente a los reflectores, a la severidad de un Estado mayor. Es decir han vivido sus papeles al revivir su profesión de 1940. En ocasiones parece que las escenas *Die Guerdin 20 Julie* hubieran sido tomadas de documentales.



"no implica que la obra de arte con fundamento histórico no sea artística"