del símbolo bisémico, dos planos de realidad, paralelos el uno al otro. Esto precisamente es lo que ocurre en la *Pascua negra*. No por ello deja de ser claro y único el sentido, pues la farsa política, puesta de «tapujo» de una lucha familiar, se refiere, igual que esta última, a lo pernicioso que resulta el poder autoritario para el desarrollo de la individualidad humana, anímicamente libre y sin trabas. Esto únicamente nos muestra el elevado grado de sintetización de las alegorías de Nieva que en algunos casos se remontan, tanto en su significación real, como en la figurada, a un mismo sentido diáfano, único, que yace debajo.

Si ahora resumiéramos brevemente las características del teatro de Nieva, nos encontraríamos con que se inserta a la perfección en esta nueva actitud vital que creemos haber descubierto.

Hasta parece, que él mismo, de alguna manera, es consciente de esta recién estrenada postura que por lo visto empieza a cundir por el mundo entero, pues así lo demuestra con la frase que pone en boca de su joven protagonista en el *Corazón acelerado:* «Tus palabras pasan de moda conforme las vas pronunciando», inquietante situación, inquietante mundo nuevo que se nos anuncia en este teatro de brillante hechura, de diálogo escrito con maestría donde conviven la poesía, la melancólica ternura con una mordaz intencionalidad de negro humor despiadado.—Angélica Becker *(Narváez, 44. MADRID).*

SOBRE BERNARDO BERTOLUCCI Y CLAUDE GORETTA

La XII Semana Internacional del Cine en Color de Barcelona y la II Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, realizadas durante el trimestre final del setenta, han dado a conocer, la primera, dentro de una mortecina tranquilidad, y la segunda, dentro de una vivísima agitación, un amplio panorama de la realidad cinematográfica actual. En Barcelona, mostrando el aspecto desolador del cine comercial que se ve en el extranjero, del que tan sólo escapan las escasas muestras no-comerciales exhibidas, *Remparts d'Argile,* de Jean-Louis Bertuccelli, coproducción franco-argelina de una extraordinaria sobriedad narrativa, y *Valparaíso, mi amor,* de Aldo Francia, ejemplo neorealista del interesante recién nacido cine chileno, e *Il conformista,* de Bernardo Bertolucci, obra muy compleja de extrema perfección.

En Benalmádena, al presentar, por un lado, un panorama de una decena de mediometrajes de ficción de novísimos realizadores españoles con un apreciable nivel medio y, por otro, una selección de largometrajes de autor muy interesantes, entre los que destacan, *Wie ich ein neger wurde,* de Rolang Gall, una de las pocas obras apasionadas realizadas en la República Federal Alemana; *Tres tristes tigres,* de Raúl Ruiz, otro ejemplo del novísimo cine chileno, aunque esta vez basado en una particularísima forma de emplear el diálogo; *El desastre de Annual,* de Ricardo Franco, relato sobre una familia burguesa al borde de su completa descomposición, y *Le fou,* de Claude Goretta, obra casi perfecta del también recién nacido cine suizo.

Bernardo Bertolucci

Con Bertolucci, uno de los más jóvenes y más firmes valores del actual cine italiano, el siempre tan debatido problema de las adaptaciones literarias adquiere unas extremadas características de simplicidad y claridad. Después de una primera experiencia, *La commare secca,* realizada en 1962 sobre un guión de Pier Paolo Pasolini, de muy escaso interés, dirige en 1964 *Prima della rivoluzione,* sobre un guión original suyo escrito minuciosamente a lo largo de tres años, donde plantea con gran sinceridad una problemática personal y una serie de situaciones casi autobiográficas; pero dado su desastroso resultado económico, el único trabajo que puede realizar es un documental, *Le vie del petrolio,* para la RAI. Pero en 1968, con *Patner,* adaptación muy particular y perfecta de *El doble,* de Fedor Dostoiewski, vuelve a realizar una obra personal de gran interés, aunque hoy aparezca algo apartada de lo que se ha convertido en su mundo particular, fijado con inconfundible claridad en *Strategia del ragno* e *Il conformista,* ambas rodadas en 1969, adaptaciones, respectivamente, de «El tema del traidor y del héroe», de Jorge Luis Borges, y de la novela homónima de Alberto Moravia, continuadoras de la problemática y el estilo creado en *Prima della rivoluzione.* Como el mismo Bertolucci explica, y como claramente demuestran sus películas, le da exactamente lo mismo escribir un guión original que adaptar una novela o un cuento de un autor ajeno a su mundo; si últimamente ha realizado adaptaciones es porque le resulta mucho más cómodo esta forma de trabajo: previamente tiene la idea de lo que quiere y la obra adaptada la utiliza en cuanto estructura preexistente, perfectamente coordinada, a través de la que puede desarrollar su idea inicial.

Pero mucho más allá de este problema, que no deja de ser margi-

nal, el interés de la obra de Bertolucci nace, al igual que el de la de Luis Buñuel, Joseph Losey, etc., por presentar con una gran coherencia y de una forma muy personal la actual situación de descomposición a que han llegado algunas de las instituciones básicas en que se apoya el desarrollo histórico de la burguesía. Como Buñuel, muy distante de Losey, que generalmente se plantea el análisis de instituciones con un mecanismo más complejo, Bertolucci centra su análisis en la familia, pero alejado de Buñuel su método no tiene como base ni el humor ni el surrealismo corrosivos, sino un cariño y una gran añoranza por una realidad, que durante mucho tiempo ha sido la suya, que hoy sabe que está podrida; en un análisis, en resumen, realizado desde dentro y no desde fuera, como es el caso de Buñuel, razón por la que lleva implícito un alto grado de neurosis —especialmente latente en *Patner,* y tal vez por ello aparezca hoy como su obra menos personal, como su obra menos lúcida—, cada vez más asumido y a su vez analizado, implicando, a otro nivel, una clara trayectoria freudiana en las estructuras de sus narraciones y en las motivaciones de su personaje principal.

Fabrizio, el adolescente enamorado de su tía en *Prima della rivoluzione,* es hoy el hombre que llega a Tara en busca del recuerdo de su padre, en *Strategia del ragno,* y el hombre que trata de luchar contra las desviaciones de su carácter nacidas en su infancia en *Il conformista.* Pero mientras en las tres la decadencia de una mansión burguesa es el centro de la historia, en la primera la figura del padre no destaca sobre el resto de los elementos; en la segunda, la base es el recuerdo del padre, que, progresivamente, va aumentando de tamaño hasta convertirse en una pesadilla para el hijo, de la que no podrá escapar al haberse convertido en parte integrante de ella, y en la tercera, al estar el falso comportamiento del protagonista en función de la malsana educación que recibió en su infancia y la constante influencia recibida de sus padres, que ya han pasado directamente a ser una vieja ninfómana y un desequilibrado encerrado en un manicomio.

Paralelamente a este desarrollo y aclaración de los condicionamientos que pesan sobre el protagonista, interiormente la estructura va siguiendo un itinerario similar, pero lógicamente en función directa, o sea, a mayor claridad en las motivaciones, mayor complejidad estructural. Desde la estructura lineal y sin complicaciones en que se apoyaba *Prima della rivoluzione,* ha avanzado, siempre saltando sobre *Patner,* que también a estos niveles ocupa un lugar aparte, hasta la compleja y característica estructura de sueño freudiano de *Strategia del ragno* —una persona rememora una serie de recuerdos hasta llegar a un punto en que pasa a ser parte integrante de ellos—, en donde también pesan mucho que padre e hijo, interpretados por el mismo

actor, tiendan a ser la misma persona y que la figura de la madre pretenda ser la amante del hijo, así como el hecho de no llegarse nunca a saber con exactitud si la información que se suministra es verdadera o falsa; para saltar directamente a *Il conformista,* basada en la tradicional estructura del sicoanálisis, a base de una continuada serie de vueltas atrás sobre sucesos claves en la vida del protagonista, para finalizar con un fuerte choque emocional, que le hacen volver a la realidad, que puede constituir el principio de un cambio o de una lenta y nunca total curación, que anteriormente siempre se había negado, y que en *Strategia del ragno,* al quedar el protagonista prisionero de los recuerdos de los que había tratado de liberarse, parecía completamente imposible de alcanzar.

Claude Goretta

Debido a la variedad de lenguas y, por tanto, de culturas que pueblan Suiza y también a lo reducido de su mercado interior, la industria cinematográfica sólo había realizado uno o dos largometrajes de ficción al año, salvo durante la segunda guerra mundial, en que, debido al aislamiento en que quedó el país, se llegaron a producir diez o doce, para luego volver a la cifra anterior, sin ningún atractivo; razón por la cual las personas interesadas en el cine, desde Michael Simon hasta Jean-Luc Godard, habían emigrado a Francia. Pero a partir de 1965, en que la televisión decide producir largometrajes de ficción en Ginebra y Zurich, unido a la ley federal de ayuda al cine de 1962, comienza a existir un cine suizo, con una producción limitada pero de gran interés, principalmente en la Suiza francesa, y concretamente en Ginebra, donde se crea «El grupo de los cinco», integrado por los realizadores Jean-Louis Roy, Michel Soutter, Jean-Jacques Lagrange, Alain Tanner y Claude Goretta.

Nacidos entre 1929 y 1939, Jean-Jacques Lagrange aún no ha realizado nada; Jean-Louis Roy, el menos interesante, ha dirigido dos largometrajes, *L'inconnu de Shandighor* (1966) y *Black-out* (1970), historias de ciencia-ficción con un trasfondo filosófico que las hace muy molestas; Michel Soutter, el más conocido, el más intelectualizado y el mejor, tal vez porque es quien ha podido realizar un mayor número de experiencias, *La lune avec les dents* (1967), *Haschich* (1968), *La pomme* (1969) y *James ou pas* (1970), esta última una obra maestra del absurdo, construida con gran minuciosidad y con una estructura muy compleja y de gran vigor; Alain Tanner únicamente ha realizado un largometraje, *Charles mort ou vif* (1969), que ha conseguido un mere-

cido éxito, y Claude Goretta ha debutado con *Le fou* (1970). Estas películas, a excepción de las de Jean-Louis Roy, que tienen un coste mucho más elevado e incluso la última es en color, tienen como factores comunes el estar rodadas en 16 milímetros y posteriormente ampliadas a 35 milímetros, para su distribución comercial y un presupuesto muy reducido, y, desde el punto de vista de su explotación, al ser producciones de la SSR —televisión suiza—, pasarse por televisión después de una temporada de exhibición en salas comerciales.

El interés de este grupo, cuya base principal la constituyen Soutter, Tanner y Goretta, reside en realizar un cine con unas características comunes, que cada uno de ellos expresa de una forma particular, respondiendo a unos planteamientos similares que responden plenamente a la situación socio-política del país. *Le fou,* de Goretta, es, en gran medida, la obra clave del grupo en cuanto, por un lado, debido a su minucioso desarrollo, entronca directamente con los mecanismos desarrollados por Soutter, y por otro, debido a su temática, se une directamente a la problemática de Tanner.

Le fou cuenta la historia de un hombre que, debido a un ataque de corazón, debe jubilarse a los cincuenta años y comenzar una nueva vida, sin interés, cuyo único objetivo es esperar la llegada de la muerte. La primera parte, en la que se describe con minuciosidad esta situación, no pasa de ser un reflejo del famoso neorrealismo de los años de la posguerra europea, pero, delimitadas estas bases, la película comienza a desarrollarse, por un camino muy distinto, como un minucioso mecanismo de relojería. La segunda parte está constituida por cuatro sucesos independientes, en principio arbitrarios: el contemplar cómo un joven es sorprendido robando en una librería, lleva al jubilado a robar un libro y a tirarlo luego al río; la colocación de un cristal en una ventana le hace ver cómo, con ayuda de un diamante, se puede cortar con extremada facilidad; el ir a coger un objeto en el cuarto de baño le hace descubrir la gran fuerza que aguantan las ventosas; la negación de un crédito que había solicitado para comprar una casa de campo le hace comprender que su vida ha fracasado. Estos hechos, enlazados con la primera parte, dan lugar a una tercera, condicionada por las dos anteriores, en la que el jubilado se lanza a cometer robos en casas de campo, pero no por un afán lucrativo, sino como forma de diversión, porque los productos obtenidos los esconderá íntegramente en el campo, con la misma minuciosidad y eficacia con que realizaba su anterior trabajo. Para terminar en una cuarta parte, en la que el jubilado, animado por su éxito, en plena locura, se lanza a un robo suicida contra el escaparate de una joyería, que finaliza con su muerte a manos de la policía.

El máximo interés de la obra reside en ser un milimétrico relato en primera persona, sin que ello suponga ninguna innovación técnica, donde se pasa de la simple descripción de una realidad, en razón del subjetivismo de la estructura empleada, por medio de una simple asociación de ideas, a una situación que, sin dejar de ser real, tiene un lado fantástico que le da una fuerza y una verdad que, de cualquier otra manera, nunca hubiese llegado a tener. Esta forma narrativa que, como queda indicado, se apoya a la vez en el cerebralismo de Soutter y en el realismo de Tanner, resulta similar a la empleada por el belga André Delvaux en sus obras, aunque éste, al dar mucha menor importancia a los datos reales en que se apoya, llega a unos resultados donde la fantasía ocupa mucho mayor espacio y que tienen, por ello, mayor interés.—Augusto M. Torres *(Larra, 1. MADRID).*

ASPECTOS DE LA POESIA DE MIGUEL LABORDETA

Carlos de la Rica decía muy bien, en la revista *Papeles de Son Armadans* y en 1965 (1), que Gabino Alejandro Carriedo es un lírico de la sintaxis. Por el mismo camino de «simplificación expresiva», me atrevería a decir que Labordeta era el lírico de la tosquedad. Como aquel otro poeta: León Felipe. Pero, a mi manera de ver, Labordeta se diferencia de él en muchos aspectos —aunque ese de la tosquedad, tan importante, sea compartido—, y el primer gran factor diferenciador es el recuelo surrealista de casi toda la poesía labordetesca (2). Efectivamente, alrededor de los años 50 y casi por completo a espaldas de la poesía «social» que se estaba gestando a partir de la revista *Espadaña,* y que por esos años iba a dar sus frutos más interesantes, una serie de escritores —Carriedo, Crespo, Ory, Labordeta, Molina (3)— y algunos más (todos, o casi todos, publicarían en una revista de extraordinario interés: *El pájaro de paja)* intentan de una manera muy personal cada uno de ellos, sin prurito de «escuela», sin magisterios detectables, sabiéndose de antemano en una posición esquinada respecto a las dos

(1) Carlos de la Rica: «Vanguardia de los años 50», *Papeles de Son Armadans.* Núms. CIX, CX, CXII. Abril, mayo y julio de 1965.

(2) Me atrevo a decir «labordetesca». Para aquel que haya leído con atención su poesía, espero que le parezca más acertada esta palabra que las otras posibles, como «labordetiana» y, no digamos, «labordetina». «Labordetesca» es la más «fea» de todas, la más «esperpéntica», y aseguraría que es la que más le hubiera gustado.

(3) Véase el artículo citado de Carlos de la Rica.