

cómoda butaca para participar de esos miedos y esas vergüenzas que tipifica, en cierto modo, John Reed.

Estamos ante una película sorprendente a la que no importa el resultado comercial (que de alguna forma se niega en la elección del formato, del tipo de fotografía, del reparto, del aspecto "cutre", en definitiva) y sí su coherencia general. Documental de ficción que realiza un espléndido y honesto trabajo histórico, pero que, más aún, nos sitúa ante perspectivas actuales de la marcha general del mundo.

"John Reed, México insurgente" es una película importante y recomendable. ■ DIEGO GALAN.

## Las películas de "copains"

Si hablamos en términos psicosociológicos, diríamos que en el cine actual se ha instaurado el imperio de la falocracia. No sólo porque sean ya muy raras las películas con protagonista femenina —lo que conlleva que casi todas las "stars" de hoy sean hombres—, sino porque los problemas abordados, el mundo que se describe y, especialmente, la óptica desde la que se tratan los temas, pertenecen a una determinada manera masculina, traducible en los más de los casos por machista. Los últimos años han visto florecer films que muestran a hombres solitarios inmersos en un ambiente en el que la mujer ha quedado excluida, o bien a grupos de amigos cuya única comunicación real y sincera se establece entre ellos, liberados del dominio o de la influencia que ejercen sus esposas, amantes o novias. Dentro de esta última órbita, la mujer no es más que un estorbo, una fuente de problemas y complicaciones, un ser fastidioso que se complace en coartar la libertad de su pareja. Libertad que únicamente parece gozarse cuando son gentes del sexo masculino quienes se reúnen, hablan y actúan, en un medio de confianza y sinceridad.

Es la "camaradería" como sustituto del amor intersexual; los "viejos tiempos" del colegio, la calle o el servicio militar frente a la monotonía de una rela-

ción cotidiana cansina, monótona, indiferente; el vivir en lo lúdico en cuanto alternativa a las obligaciones de una casa, unos hijos que mantener y un trabajo con el que poder hacerlo. Falocracia, sí, pero también regresión a una etapa infantil, cuando no se quiere a las "niñas" como compañeras de juego porque son "tontas", porque "no corren", porque "son miedosas"... Es como si el impulso erótico de la juventud hubiese cerrado un círculo completo, perdido ya en el entusiasmo de los contactos con el otro sexo, y buscando esa otra comunidad convivencial que se ha mitificado con el paso de los años, que va unida a la consciencia o el presentimiento de que se envejece, de que se mar-

comportamientos, porque sus personajes no revelan otra cosa que su vida cotidiana o sus deseos cotidianos. No estamos ya en la época de "I vitelloni", de Fellini, o de "La noche de los maridos", de Delbert Mann, donde era una mediocridad provinciana o unas frustraciones invencibles aquello que aparecía criticado en la pantalla, sino ante unas comedias donde la "gamberrada" es valor supremo, donde la diversión de estos grupos de hombres es ofrecida al espectador como algo realmente divertido, donde la mujer a lo más que llega es a "reposo de guerrero", a objeto de un coito para el que siempre se está dispuesto, en plena falocracia, en pleno dominio del macho.



"Lily aime-moi", de Maurice Dugowson (1974).

cha de prisa hacia un final que resulta ineludible. Mirada hacia atrás por supuesto no con ira, sino con deseo de repetición, de borrar del mundo todos aquellos hechos, factores o personas que han ocultado, que han cegado, lo que se sintió en los primeros años de vida.

La temática no es nueva, claro está, pero sí la magnitud que ha adquirido en los años setenta por el volumen de películas dedicadas a ella, y, sobre todo, por la complaciente mirada con que los cineastas la reflejan. Como cómplices interesados de aquello que muestran sus imágenes, estos realizadores no ejercen la menor postura crítica sobre unos comportamientos que parece evidente que la merecen. Quizá porque son sus propios

Es la filosofía que subyace en todo este cine de "copains", de amigos de camaradas, que presenta apariencias distintas pero una misma ideología, una idéntica visión de la realidad. "Les valseuses", "Les zozos", "Le plein de super", "A nous, les petites anglaises", "Touche pas mon copain"... son muestras que el cine francés —máximo representante de esta tendencia— ofrece con orgullo ante el entusiasmo de público y crítica de todas las corrientes, unida sospechosamente para dar una aceptación unánime. Un ejemplo de tal línea nos acaba de llegar a Madrid: "Lily aime-moi", de Maurice Dugowson. Completado por otro de procedencia italiana: "Habitación para cuatro" ("Amici miei", de Pietro Germi y

Mario Monicelli, record de taquilla en Italia y que la distribuidora española —a la que ya denunciamos hace poco con motivo de "C'eravamo tanto amanti", de Scola— tiene la desvergüenza de mostrar en la peor copia que uno recuerda desde que lleva haciendo crítica de cine). Como no podía ser menos, el film francés posee todas esas "características específicas" —"delicadeza", "sutitlidad", "el arte espontáneo y fugaz de lo vivido", "ternura"— que han convertido a la producción gala en un alarde de costumbrismo falsamente poético, en una síntesis de "chantilly" y perfumes etéreos que sólo los propios franceses son capaces de degustar. Pero comulgando con el italiano —inserto dentro de su típica comedia naturalista— en esos principios que antes citábamos. Diferentes en edad, oficio y cultura, los protagonistas de ambos films viven —sin embargo— la aventura común de sentirse "hombres" en un mundo aparte de bromas y juegos. Es el mundo de la camaradería que el fascismo exaltara como primera de las virtudes. ■ FERNANDO LARA.

## "Nashville"

Veintitantos personajes se entrecruzan alrededor de un festival de música "country" (el de Nashville es el más importante en este género), de unas elecciones presidenciales (en una ciudad sureña, conservadora) o simplemente de la vida cotidiana para tejer una panorámica sobre la sociedad norteamericana de nuestros días. Ese es el planteamiento de Robert Altman ("Mash", prohibida en España; "El volar es para los pájaros", "Un largo adiós"), que insiste de nuevo en desmitificar algunos de los valores morales o políticos planteados por el cine de sus antecesores; esa veintena de personajes irán apuntando diversas emociones, distintas situaciones sociales, para construir el panorama dramático que Altman pretende. Cada uno de ellos vendrá a representar un prototipo cinematográfico y su película entra de lleno, pues, en un cine de personajes esquemáticos donde cada uno tendrá el valor dramático que el montaje quiera



darle. Se trata no de construir un film que observe la actitud de esos personajes, sino que los utilice como contrapunto para ir avanzando en la ironía. El festival de música "country", donde se citan los fraudes y las miserias de un negocio que quiere dar una cara popular y "negociable", se confunde con las elecciones políticas, donde se juega el mismo esquema y donde la mentira y la idiotez se combinan para manejar el futuro de los ciudadanos; las comparaciones entre ambos planteamientos comerciales y la combinación dialéctica con "casos" particulares de otros personajes que viven en Nashville una etapa importante de sus vidas, va creando ese panorama de frustraciones que Altman nos explica como su país.

De los planteamientos generales de la sociedad norteamericana —el mundo del espectáculo, el de la política—, Altman va derivando hacia las relaciones particulares de algunos de sus personajes para, esta vez sí, seguirlos de cerca y tratar de entender qué relación existe entre su frustración personal con los planteamientos generales de la convivencia que determinan los magnates de la industria y la política. Pequeñas ilusiones que se van estrellando contra la realidad a causa de una imposibilidad de comunicación real en un mundo que gira sobre la importancia de los medios de comunicación. En este sentido, resulta revelador el "caso" de los hijos sordomudos, únicos que tienen opción a comunicarse por la dificultad que encuentran para hacerlo. El resto va sobreviviendo en una lucha desesperada por mantenerse a flote caiga quien caiga. El divertido personaje de la periodista inglesa —espléndidamente interpretado por Geraldine Chaplin—, que en cierto modo es el eje dramático de la película, va perfilando esa angustia colectiva por la incomunicación en una ciudad abarrotada de cámaras televisivas, altavoces y carteles publicitarios; la periodista —que de nada entiende, pero que de todo habla— es quien va uniendo distintas parcelas de la vida de la ciudad de Nashville; con su idiotez y su afán de no callar nunca define astutamente las circunstancias inti-

mas de los personajes de la ciudad.

"Nashville" es un film complejo en su estructura y simple en su enunciado. Se trata de un ejercicio en el que el propio director se divierte. Su minuciosidad al recoger el festival de música "country" —la película dura más de dos horas y media— fatiga en ocasiones al espectador y, sin embargo, parecía necesaria esa insistencia para, en la fatiga, expresar más brillantemente el mecanismo de su película. Por otra parte, dado que son los propios actores quienes intervienen como cantantes, existe en ese exhaustivo recital de música un asombroso trabajo interpretativo (común a toda la película), que fue, a raíz de su estreno, la temporada pasada en todo el mundo lo que más asombró a los críticos extranjeros.

Quizá el exceso de duración del film venga condicionado por el presupuesto de película espectacular. De cualquier forma, las pretensiones de Altman están algo por encima de sus resultados al no responder ese presupuesto "espectacular" a la espectacularidad de la película. Ir en contra del espectáculo ofreciendo conscientemente una reiteración cansada dice en favor de Altman que prefiere una película honesta a una síntesis facilona. ■  
D. G.

## TEATRO

### "La niña Piedad", de Hermógenes Sainz

La vida cotidiana está llena de acontecimientos que parecen sintetizar y desvelar el sentido último de las relaciones sociales en un determinado ámbito. Son algo así como situaciones límite, a través de las cuales la realidad pierde su máscara respetable

para alzar ante nosotros una larga serie de interrogaciones. ¿Por qué esto? ¿Por qué lo otro? ¿En qué engaño permanente no intenta sumirnos la visión plácida de un orden social y de unos valores que, sin embargo, son compatibles con tanto dolor y tanta monstruosidad?

El caso de los Pérez Lobo pertenecía a este tipo de acontecimientos. Su condición excepcional no descansaría en la marginalidad de sus motivaciones, sino en su sangriento poder de explicitación. Al menos ese es el punto de vista de Hermógenes Sainz, el autor que, tomándolo como base, ha escrito "La niña Piedad", drama estrenado por la Compañía de María Paz Ballesteros, en el teatro de la Comedia.

¿Y qué tipo de realidad significativa es la que pretende desvelar la obra de Hermógenes Sainz? Qué tienen que ver las honorables familias que ocupan las butacas de La Comedia con la "hipótesis" del drama?

Tales preguntas vienen de hecho a plantear un debate general sobre el teatro y su función social. Porque convenimos que el teatro aspira a trasladarnos a un mundo marginal, "que compense nuestras frustraciones y nos ayude a soportar la realidad, proponiéndonos la identificación con personajes que viven lo que nosotros no vivimos"—y, en este orden, no debe olvidarse que el campo de las "ilusiones" es muy vasto, y que incluye también cualquier concepción ilusoria de la revolución, por muy revolucionario que parezca el lenguaje—o, por el contrario, su razón de ser está en su potencia reveladora, en su capacidad para transgredir la realidad "aparente", y, desentrañándola, situarnos en un nuevo nivel —vencional y político— ante la misma.

El debate, naturalmente, es la expresión estética de un claro conflicto político. Lo que las clases rectoras presentan como "fatalismos", poniéndose así fuera de la crítica, las clases sometidas lo contemplan como una consecuencia del orden establecido, viendo en éste, directa o indirectamente, una de las motivaciones del drama.

Pienso ya que "La niña Piedad" no sólo se inscribe en la corriente descrita en segundo término, sino que, en cierto modo, es un poco su ejemplificación.

Hermógenes Sainz busca el modo de situar la historia en un contexto social —es decir, económico, moral y político— preciso y de remitirnos a él a través de los crímenes del suceso dramatizado. Acaso, los límites de la propuesta de Hermógenes Sainz radicarian en el modo un tanto esquemático de establecer la relación entre la historia y su medio. No sé si ante el temor de que la excepcionalidad del crimen pudiera borrar su significación social, alzándose como un simple caso clínico, despegado de nuestra realidad, lo cierto es que el autor ha incurrido en una clarificación didáctica, que recorta y constriñe el interés del drama. El problema está, me parece, en que la dependencia crimen-orden social no se deduce de la profundización en el primero, sino de un criterio preestablecido, que si sociológicamente parece inobjetable, se interfiere en el orden dramático en lugar de aparecer como una de sus consecuencias. El espectador, por decirlo con otras palabras, descubre el juego a poco de alzarse el telón, sin que el dramaturgo logre nunca desbordarnos, llevar adelante sus interrogaciones abriendo brechas en nuestra conciencia. Brecht planteó muchas obras cuya anécdota —recordamos los carteles anunciando el contenido de la escena siguiente— "anticipaba" el espectador y cuyo sentido crítico era inequívoco; sin embargo, en su desarrollo dramático, aparecían siempre elementos imaginativos y motivaciones que, sin contradecir la poética establecida, sobrepasaban la previsión del público y renovaban —a costa, incluso, de introducir ciertas ambigüedades— su interés y su perspectiva. En cambio, "La niña Piedad", de la que podría decirse, por tantas razones, que es una obra "brechtiana", se queda muchas veces en un drama honesto, ideológicamente claro y un tanto obvio una vez el dramaturgo ha enunciado sus presupuestos.

El trabajo de Sainz de la Peña se ha ajustado con precisión a la poética del drama. El escenario se convierte en una especie de pozo o microscopio, que nos permite ver a los pobres personajes prendidos en una rígida tela de araña. Todo es desnudo, preciso, descarnado, como puesto en un sumario, en el que acusados y testigos, voces y cintas magne-