

Mientras la primera se mantiene en un nivel de obra menor, pero resuelta con una cierta frescura, gracia y espontaneidad, la segunda quiere ser una farsa política sobre la confusión (llevada de manera torpe y arbitraria), que deja a la luz unos supuestos ideológicos que no pueden ser calificados, sino peyorativamente. En historias sentimentales, de acercamiento cordial a unos personajes sin excesiva complejidad —caso de «Smic...»—, Lelouch se mueve con soltura, al poder dar rienda suelta a su facilidad para «coger en vivo» las reacciones de los seres que quedan reflejados en la pantalla. Los problemas surgen (recuérdese «Vivir para vivir») cuando aborda una realidad necesitada de un análisis mínimamente riguroso, análisis imprescindible por muy lúdico que sea el planteamiento elegido. Abordar lo que se tiene por caos

político del mundo actual desde una postura también caótica es como querer intentar salvar a un abogado haciéndole beber vasos de agua. Postura además peligrosa esta de empeñarse en que todo es confusión, mantenida en «La aventura es la aventura». Porque en situaciones en que el cuerpo social acabó por creer en esa confusión, siempre ha habido un fascismo que ha sacado de dudas a todos los titubeantes...

«Smic, Smac, Smoc» surge como un experimento privado para comprobar las posibilidades del formato super 16 mm. Rodado por Lelouch con un grupo de actores amigos en ocho días, el buen resultado de la experiencia le animó a darla a conocer, urgido además por la petición de Gian Luigi Roni de que presentase un film en la Mos-

tra de Venecia, de la que él era nuevo director. Y es ese carácter de «grupo de amigos en libertad», haciendo cada uno su numerito, lo que le da algún encanto a la película, valorable ante todo como simpática. El autor de «Un hombre y una mujer» parece así conectar con toda una tradición cordial del cine francés, ejemplificada en su punto más alto por Renoir, y que posee como línea de fuerza un acercamiento cariñoso, bienhumorado, comprensivo hacia los personajes que se reconocen. Resulta fácil despotricar contra Lelouch por su tratamiento casi de cuento de hadas de unos obreros de los muelles de La Ciotat, pero en cuanto que es un día especial el que se refleja (el matrimonio de uno de ellos), de ambiente festivo, una excepción, en definitiva, dentro de su vida cotidiana, no me parece jus-

to este ataque. Comedia sobre un proletariado que juega durante veinticuatro horas a ser alta burguesía. «Smic, Smac, Smoc» —juego de palabras sobre el SMIC, salario mínimo francés— trata, como la nota de presentación de la misma película subraya, más de fotografiar una amistad que de narrar una historia con todas sus implicaciones.

También, y como en casi toda la filmografía de Lelouch, «La aventura es la aventura» se centra en el tema de la amistad de cinco fuera de la ley que intentan modernizar sus métodos de acción. Destrozado todo por la incoherencia política y la bastedad de un cineasta que juega a ser cínico, a sentirse ya de vuelta sin haber estado previamente en ningún sitio. Además, la segunda parte del único momento sorprendente del film —el secuestro del Papa— ha desapare-

cido de nuestros cines. ■ FERNANDO LARA.

## Un detective, del negro... al rosa

Stephen Frears, cuya existencia como realizador no ha sido hasta ahora conocida (lo que hace suponer a algún crítico responsable que se trata de un simple ejecutivo orientado por Albert Finney, auténtico autor), es el firmante de una película inteligente que viene a padecer la indiferencia del público español. «Detective sin licencias», que no alcanza a convertirse en una obra maestra, ya que orienta sus propios planteamientos a extremos limitados, es una divertida sátira del cine negro americano (Humphrey Bogart a la cabeza), respondiendo en todo momento al mismo esquema de ese cine. Es decir, volviendo a realizar otra película del género —que hubiera podido firmar a Dashiell Hammett—, Frears y Finney dan la vuelta a la tortilla, construyendo su propia lápida. Lo más asombroso de su trabajo es que no sólo logran sus fines, sino que éstos no vienen ayudados por una evidencia facilona compuesta de chistes y efectos evidentes, sino a partir de un sutil sentido del humor, que tiene dos fuentes difíciles en la película: la genial interpretación de Albert Finney y el enloquecido ritmo de la narración. Para este último punto, Frears logra aquella admirable virtud de las mejores películas americanas del género de transformar cada personaje secundario en un personaje autónomo, y en escribir unos diálogos rápidos, incisivos, clarificadores y divertidos, y en eliminar de la narración los elementos que no sean absolutamente fundamentales (lo que contribuye a crear la confusión exigible en este tipo de películas).

«Detective sin licen-

cia», que no oculta su parentesco —llegando incluso a homenajes descarados, como el de «The big sleep»—, es una película que se remite al cine en primera instancia. Y de ello acarrea su miseria y su grandeza. No es posible conectar con la película si se desconoce el cine al que se remite; de ahí la violenta incompreensión de muchos espectadores. Y, por otro lado, poner en solfa un género cinematográfico tan determinante como el cine negro, supone remitirse igualmente a una tradición cultural de la que todos somos hijos, como bien supo concretar el magnífico Woody Allen en su reciente película «Sueños de seductor». ■ D. G.

## TEATRO

### «La señorita Julia», espectáculo polémico

No es fácil valorar el espectáculo que acaban de estrenar en el Marquina.

Resulta, en primer lugar, que «La señorita Julia», de Strindberg, es una obra realmente extraordinaria. Multitud de planos se conjugan en la historia. Elementos que posteriormente han solido presentarse por separado, como partes diferenciadas del hombre y la sociedad, se conjugan aquí en un todo lleno de sugerencias. Tantas, que la obra ha ido cargándose con el tiempo de interpretaciones que descubrieron nuevas y nuevas cosas.

Yo creo que la posición de Marsillach, el director de esta versión, ha sido la de asumir



## REQUIEM POR CLAUDIO GUERIN

Te sentabas frente a él, y ya era difícil apartar la mirada de sus ojos, distraer la atención hacia otra parte. Le salía inteligencia por los poros y su pensamiento, tan elaborado, te atraía sin remedio. Cuando se cansaba de estar grave, serio, se ponía la cara de niño, y con una anécdota, un chiste, relajaba la charla. Era un hombre de gran personalidad este Claudio Guerin que se nos ha muerto hace unos días en accidente de trabajo. No son elogios torpemente funerarios. Cuando hace un año le entrevistamos Diego Galán y yo, escribimos en la presentación: «Nos hemos encontrado con un hombre reflexivo, sereno, lúcido, abierto a un diálogo que superaba a cada instante los datos más puramente circunstanciales de la conversación». Al recibir la noticia de su caída desde la torre de la ige-

ria de San Martín de Noya, durante el rodaje de la última secuencia de «La campana del diablo», el «flash-back» de nuestra charla y de tantos otros encuentros amistosos ha surgido instantáneamente. Por encima de todo, él era un ser humano dotado de un indudable magnetismo personal.

Hoy lloro por Claudio Guerin. Y lloro por todos nosotros, que hemos perdido su amistad. El absurdo, la injusticia que supone toda muerte se acrecienta cuando es un hombre de treinta y cuatro años, con todas las posibilidades del mundo por delante, el que cae. Estaba «en la punta de la flecha» de su generación, y su marcha es algo increíble, un lujo que no nos podemos permitir. Profesional cuidadoso y consciente, su trabajo en Televisión («Ricardo III», «La última cinta», «El retablo del Mío Cid», «Noche en los jardines de España», «Especial Massiel...») o en crítica («Nuestro Cine») o el que comenzaba a desarrollar en cine («sketch» de «Los desafíos», «La casa de las palomas»), podría ser calificado de todo menos de vulgar. Persona interrogante por naturaleza, analítico y exigente consigo mismo, ha servido de guía para otros muchos que hoy le recuerdan con mayor dolor que nadie. No hay derecho a que un hombre de su calidad haya visto abortado todo un mundo de proyectos, de ilusiones, de deseos, que no había hecho más que vislumbrar. Cervantes dejó escrito que «lo único que no puede hacer un hombre es dejarse morir sin más ni más». Habría que ampliar la frase, diciendo que lo que no puede es morir un hombre sin más ni más. Pero muerte física la de Claudio Guerin, porque él sigue vivo, dolorosamente vivo, en el interior de todos aquellos, muchos, que le aman. ■ F. L.

una de las significaciones más penetrantes atribuidas a la obra. Me refiero a su valor de documento dramático sobre la relación de clases en un momento dado del proceso social. El criado sería el portador, a escala pequeño burguesa, de la desacreditada moral de la antigua aristocracia. La paradoja estaría en el hecho de que la señorita Julia aparecería insultada y destrozada por un criado al que acababa de entregarse, precisamente por las invocaciones que este personaje haría de la citada moral. Aparte de las actitudes ligadas a los resentimientos y mecanismos propios de la servidumbre, el criado sería el heredero social de una serie de principios, la imagen —barajaba entre sus proyectos el conseguir dinero para abrir un hotel— de una nueva clase social. Su desprecio hacia la aristocracia procedería en gran parte, según la sugerencia de Strindberg, de la debilidad con que ésta defendía una serie de principios antes impuestos y sacralizados. El estadio siguiente podía aventurarse. A la degradación de la aristocracia seguiría el ascenso de una pequeña burguesía hecha de antiguos servidores—Strindberg ha elegido a un criado quizá porque típica nítidamente la idea de servidumbre—, cuestionada luego a su vez en la lucha por una sociedad sin clases. Esto último no explicitado en la obra, pero sí en las interpretaciones dinámicamente políticas que se han hecho de la misma.

Esta interpretación política es la que ha preocupado sobre todo a Marsillach. En nombre de la misma ha movido una especie de coro marginal y simbólico, que acabará invadiendo el escenario y proponiendo unas imágenes con valor de liquidación revolucionaria. La misma concepción ideológica es la que explica el sarcasmo general con que el coro —bien distinto al grupo de colonos que celebra la Noche de San Juan, a que

se refiere Strindberg en su texto— comenta, con gestos y sonidos, determinadas escenas de los personajes. Idéntica preocupación es la que aclara el abandono de muchos de los trazos de los personajes originales para subrayar, en cambio, su significación social. Sobre todo, me parece, en el caso de la señorita Julia, que aparece como un ser delicado y crepuscular, sin esa carga varonil de que habla Strindberg y ese coraje cuya destrucción forma parte de los procesos del drama. Hay, creo, en Strindberg un combate —la famosa «lucha de sexos»— entre el criado y la señorita, un juego de humillaciones cuya violencia ha sido en gran parte sustraída esta vez por la voluntad de subrayar la lucha de clases. El tiempo dramático se rompe deliberadamente a menudo; el coro corta la acción más de una vez; a un criterio de densidad y tensión psicológica se prefiere el de cierta ejemplificación didáctica, empujados los actores a mostrar la lucha social de los personajes antes que a vivirla para que el espectador saque las conclusiones. Un vago tono didáctico y trascendente empaña la brutal agudeza de Strindberg.

El tema, considerando la fuerte personalidad de Adolfo Marsillach en el teatro español, es muy interesante. Porque quizá nos aclara que la poética escénica de un «Marat-Sade», «Tartufo» o «Sócrates» no es aplicable a una obra como «La señorita Julia». En las tres citadas en primer lugar, el pensamiento estaba en el primer plano, mientras aquí lo están los comportamientos de los personajes, de los que habrá que deducir el pensamiento del drama.

Lo que ocurre es que, después de hechas estas afirmaciones, uno se da cuenta de que «La señorita Julia» del Marquina —versión de Lorenzo López Sancho— es un tema polémico importante. Que Marsillach maneja criterios muy

serios, incluso en el caso de que muchas de sus conclusiones nos parezcan inoportunas. Que tanto los tres actores —Amparo Soler Leal, Charo Soriano, como, muy especialmente, Julio Núñez— como el coro del grupo Bululú, realizan un trabajo disciplinado y sometido a una serie de pautas nada improvisadas. Que la escenografía de Puigcerver, excluidas las rampas laterales impuestas por el juego del coro, propone un espacio y una imagen llenos de fuerza. Y que, en suma, no hay que confundir las reservas que este montaje suscita con el desinterés. ■ JOSE MONLEON.

## CANCION

### La «otra música»

No sé si estamos todos en el ajo. Al parecer, a juicio de los expertos del disco, por «otra música» se entiende toda aquella que no participa de la pura mercantilización, del consumismo discográfico, ni acepta unas reglas y normas de trabajo, ni obedece a los productores que dicen saber qué es lo que quiere el público —entiéndase el jalandrón quinceañero que se deja una pasta en estas cosas—.

A los grupos y cantantes que se niegan a entrar en la rueda, buscan textos de valor e investigan en el terreno musical, habría que encuadrarlos en «la otra música». A Bach, Beethoven, Mahler, Schomberg, Hindemith y demás congéneres, en la «otrísima». A estos no los integra aquí ni Dios. Y sin embargo...

Por cuarto año conse-

cutivo, el ciclo «Otra Música», ha abierto sus puertas. Su sede: Zaragoza. Su composición, realmente estimable, lo convierte en un hecho insólito en las celebraciones musicológicas españolas.

Desde el 5 de enero al 3 de marzo, están programadas cinco sesiones apretadas. En la primera intervienen José Menese, Ovidi Montllor y José Antonio Labordeta. La segunda la ocupa Adolfo Celdrán y el grupo Desde Santurce a Bilbao Blues Band. En la tercera lo hará la Orquesta de Cámara de la Ciudad de Zaragoza y en la cuarta Jarka. La quinta corresponde por completo a Quejío.

La simple enumeración da la medida de su interés. Se reúnen aquí nombres de cantantes alejados de las listas de éxitos y de los circuitos comerciales. Ellos trabajan a partir de un material poético que convierten en canción. Su música procede de sus propias raíces regionales, es como un producto artesanal que se pule poco a poco, que nunca llega al perfeccionismo ramplón del plástico troquelado. Es madera cortada de los árboles de su propio huerto, torneada con dedicación, pulida con esmero, conservada con disgustos y sobresaltos por quienes la trabajan.

Con razón puede llamarse a las canciones de Ovidi, Labordeta, Menese o Celdrán, «otra música». Frente a la canción-mercancía, ellos recogen los testimonios humanistas y líricos del

trabajo, el paisaje, la opresión, el hambre de libertad, etcétera. Pero también lo son las experiencias vanguardistas de Jarka, los «blues» de Desde Santurce a Bilbao... o las composiciones del barroco o el romanticismo, interpretadas por la Orquesta de Cámara de Zaragoza. Su inclusión en este ciclo, aunque su presencia no supere el nivel informativo, me parece uno de los mayores aciertos. Que yo sepa, en ninguna ciudad española se programa un certamen de estas características. Es muy difícil ver reunidos en una misma programación a Schubert o Mozart, con la hondura de Menese, la sátira lírica de Ovidi o los recios cantos de Labordeta.

Este cuarto ciclo, aparte de otras muchas cosas, sirve para sacar nuevamente a la luz a Adolfo Celdrán, huido del caos de la «vida social madrileña» para poder vivir, según confesión propia. Su primer y único disco, «Silencio», ha sido una de las simbiosis mejor logradas entre poesía y música. Canciones como «La cruzada de los niños en Polonia» —texto de Brecht— son difíciles de superar. Las estadísticas dicen que se vendió poco. Celdrán hablaba de luchar en Madrid y dejarse de soñar con fusiles en Bolivia o California, y eso está muy mal visto por los «progres» de coctelera. Entonces se quitó de en medio, ahora vuelve.

En el principio, Ovidi cantó tras su estruendo-

so éxito del Palau barcelonés y con su multa leridana a las costillas. Mitad actor, mitad cantante, cada vez más seguro, tiene el don de comunicarse con el público y hacer que su idioma llegue con una claridad y precisión admirables. Quizá de todos los que en el festival intervienen, sea José Antonio Labordeta el menos conocido. Pronto grabará un disco grande, pero hasta entonces... los emigrantes españoles lo conocen mejor que los madrileños; cosas. Sin embargo, este profesor de Historia, novelista y poeta, ha sabido beber en las sonoridades del folklore aragonés y desarrollarlas en sus propios poemas. Las «Variaciones de la jota de Belchite» o «Las arcillas», especie de jota con percusión, son un modelo de canción arraigada en su sentido más internacionalista. La canción aragonesa tiene en él un vivero de perspectivas y ha alcanzado ya una dimensión nueva.

El cuarto año del ciclo señala también su madurez. Esta no debemos buscarla en ayudas oficiales o la simple atención interesada del municipio. Procede del entusiasmo de cientos de ciudadanos por una manifestación cultural que une, vincula y enseña. Es al mismo tiempo testimonio de una realidad: existe un público preocupado por una canción en que el texto no esté oscurecido o eliminado por la música, sino que sea su potenciador, su subrayado y su soporte.



José Menese.



Ovidi Montllor.



J. A. Labordeta.