

triste quiero y no puedo. La lucha de la película es estructural. La de querer profundizar lo que hábilmente se ha construido como improfundizable. Y aunque Brooks haga vislumbrar su talento y sus preocupaciones, es el obsesivo y banalmente freudiano Tennessee quien vence en la lucha. ■
DIEGO GALAN.

Una lección de humildad

Una de las secuelas negativas que dejó la «Nouvelle Vague» francesa fue la creencia de que cualquiera podía dirigir una película, de que no era tan difícil aquello de ponerse detrás de una cámara. A lo largo de casi quince años, la experiencia de tantos y tantos fracasos ha demostrado que esa dificultad sí existe, que —sin llegar a ninguna sacralización del cine— todo proceso creativo normal necesita un período de aprendizaje. Por si hubiese dudas, nos llega ahora «Pastel de sangre», film compuesto por cuatro «sketches» que se agrupan en lo que —de una manera amplia— se conoce como «género del terror», y que vienen firmados por cuatro nuevos realizadores con una experiencia mínima en el campo del cortometraje. El desastroso resultado que alcanza la película proviene esencialmente de la falta de profesionalidad, de la ausencia de rigor al contar una historia que manifiestan los debutantes. Rigor imposible, por otra parte, cuando se demuestra desconocer los rudimentos del lenguaje cinematográfico, los mínimos recursos expresivos a través de los cuales un director pretende comunicarse. Hacer cine no es tener una idea y arroparla como sea posible. Ni es tampoco simplemente intuición ayuna de un inteligente manejo del medio que se utiliza.

Creo que «Pastel de sangre» es una película dañina para la gente joven del cine español, que —ante público y productores— el mal resultado de la empresa puede afectar en un radio de acción mucho mayor que el circunscrito a los cuatro responsables del film. Imagino escasísimos los medios y el tiempo de rodaje —¿cómo explicar de otra manera la mala fotografía de Luis Cuadrado?—, pero aún así, prevalece la impresión de amateurismo, de torpeza magnificada por la ambición de los planteamientos y la imposibilidad de llevarlos a cabo. Nuestro cine sigue siendo el de los proyectos inviables. Sirvanos a todos «Pastel de sangre» como cura de humildad, como reconocimiento de que es mucho más difícil hacer cine que hablar de él (o mejor, es otra cosa), como punto de partida para reconsiderar cuánto vale y significa ser un verdadero profesional. Será la única utilidad de esta confitería de tan mal sabor. ■ F. L.

Como a una cornucopia o un jarrón chino

Panorámica sobre un decorado finisecular, en el que la psicología de los personajes se confunde con los objetos estáticos hasta formar un todo sólo analizable desde un punto de vista unitario, globalizador de seres animados e inanimados. Mirar a unas personas de la misma manera que se observa una cornucopia o un jarrón chino, como algo situado en un tiempo y un espacio concretos de los que no se puede desligar. Tratar sus reacciones dentro del marco en que se producen, no estimándolas desde una perspectiva histórica y crítica diferentes, sino desde sí mismas, desde la cultura, la educación, el sector social que ori-

ginan esas conductas. Tales me parecen los puntos de partida, los planteamientos de base utilizados por Jean-Claude Brialy para su primer largometraje, «Eglantine» (1972).

Es la reconstrucción de un mundo de infancia a través de los soportes de la más tradicional cultura francesa lo que —ya en un siguiente nivel de creación— conforma a la pe-

arranca. Gracias a ella, Brialy logra poner en pie todo un mundo de invernadero, un ambiente que va a sufrir un profundo cambio social en su estructura. Demuestra, además, haber asumido que una de las principales prerrogativas —y obligaciones— de todo autor es la de narrar de acuerdo con un determinado punto de vista (el del niño Leopold, en este caso), a



«Eglantine», de Jean-Claude Brialy (1972).

licula. Por ello, y según apuntaba Norberto Alcover en su reseña de «Cine estudio», es la validez y significación de dicha cultura lo que habría que poner en cuestión al tratar del film. Pienso, entonces, que «Eglantine» merece algo más que un análisis de tres palabras, no quedarse en la evidente blandura y sentimentalidad de su contenido para emitir un fácil juicio condenatorio. Ya sé que no estamos ante «El mensajero» ni ante «Cita en Bray» ni ante «Une partie de campagne», pero sí ante una obra muy estimable en función, esencialmente, del trabajo creativo de su realizador, hombre para el que haber sido dirigido por cineastas de la talla de Chabrol, Truffaut o Rohmer no ha pasado sin huella.

Su puesta en escena dignifica casi siempre la elementalidad del material literario de que

partir del cual toda la historia adquiere una cohesión. Y manifiesta conocer los elementos lingüísticos, los signos expresivos, que permiten comunicar al público dicha narración en sus varias dimensiones. Quizá nada del otro mundo, pero casi insólito dentro del arrivismo profesional que sufrimos. Brialy ha contado también con la colaboración de un excelente equipo, reseñable especialmente en los nombres de Alain Derobe —director de fotografía—, Piero Tosi —figurinista— y la actriz Valentine Tessier. Trabajo de lucimiento para todos, de acuerdo, pero que ha sabido orientarse en un sentido unidireccional: conseguir un film que, a falta de un espíritu crítico, busca y logra guardar celosamente su propia lógica interna. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Un documento de 1500

El Teatro a l'Avogaria, de Venecia, ha presentado en La Comedia un espectáculo aparentemente sencillo, pero de gran complejidad e interés. El propósito de Giovanni Poli, director y ordenador de «L'alfabeto dei villani», que así se titula el espectáculo, es el de escenificar una serie de relatos anónimos y situaciones —precedentes en su mayor parte del Ruzante— que permiten descubrir un panorama histórico social sobre la condición del campesino veneciano a comienzos del siglo XVI.

El procedimiento ha consistido en crear varios semicoros, a los que se ha confiado, dividiéndolos adecuadamente, los textos. No existe ninguna imaginaria naturalista, y son los actores, generalmente vestidos con una misma ropa aldeana, mediante la expresión corporal y el tono y modo de decir los parlamentos, quienes aclaran el juego y significación de sus sucesivos personajes. Breves oscuros separan cada una de las partes.

Los textos no fueron fáciles de entender para nosotros. Están escritos en un italiano dialectal, lleno de acentos arcaicos, curiosamente salpicados de términos españoles. Pese a este hermetismo del lenguaje, la temática general resultó siempre comprensible para nuestro público. Aparece un campesinado en difícil situación, sufriendo las calamidades de la historia y del orden social. Sus problemas religiosos y su concepción del amor y del matrimonio son otros

temas abordados a lo largo de un espectáculo cargado de fuerte sentido crítico, de crudeza y desverguenza populares, con alusiones concretas a ciertos sectores —por ejemplo, de la Iglesia— corrompidos y responsables.

Dice Poli que los antagonistas ideales de los campesinos —puesto que, físicamente, no aparece ninguno— son la tierra «paduana», el Eterno, el destino, los ejércitos del Emperador y el cardenal. El pueblo, en términos generales, protesta por sentirse excluido del goce de unos bienes y de un tipo de vida que permanecen fuera de su alcance. Los semicoros atacan a una sociedad que reserva al campesinado el peor papel. El propio público acaba asumiendo la condición de gran acusado, heredero de la antigua aristocracia y destinatario de unas butacas y una manifestación que siguen marginados de las clases populares.

Es difícil decidir desde España el grado de arqueologismo que posee el espectáculo. Saber hasta dónde conserva su frescor crítico o vive de la cita cultural con el pasado. Añadir que los actores nos parecieron excelentemente preparados, en posesión de una técnica próxima a la de la Comedia del Arte —son textos de la etapa precedente—, me parece totalmente justo y necesario.

Sobre una serie de plataformas situadas a distinto nivel, los actores venecianos —en dos semicoros de hombres y otros tantos de mujeres—, dirigiéndose claramente al público, con la concepción frontal de la Comedia del Arte, renuevan, valiéndose de viejos textos, un modo de ver la sociedad, la historia y la vida típicamente populares. Un paralelismo entre algunos de estos textos y los que escribió nuestro Arcipreste sería totalmente posible.

Sólo queda ya aplaudir la iniciativa de traer a Madrid este espectáculo italiano. Aun conside-