

harto de esos condicionamientos culturales, del lenguaje narrativo rígido y ortodoxo, de las películas «que hay que defender», de la defensa de unos compromisos políticos que no son sino la autocomplacencia para un determinado sector de espectadores. Realmente, a uno le entusiasmaría encontrarse con un autor cinematográfico que tuviera el valor y el talento de saber proponer un nuevo cine, capaz de convulsionarnos a todos, de intrigarlos o de indignarnos, pero de nunca dejarnos con la posibilidad de encasillar su obra en la inacabable lista de títulos previstos. Digo esto sin pretender sentar que las películas que no sean de esta manera no encierran ningún otro valor; sólo respondiendo a la ilusión que las violentas opiniones de Gonzalo Suárez hacen concebir.

Pero es una ilusión que no se encuentra luego en las películas que llevan su firma, sino en obras que quizá él no defendería, y valga como ejemplo «El espíritu de la colmena».

Porque las películas de Gonzalo Suárez (yo exceptuaría «Aoom» de este juicio) parecen más bien responder a planteamientos cinematográficos ya muy conocidos y conservadores. (Y digo parece por si existe una sutil comunicación inconsciente que realmente consiga sus propósitos y no estuviera ahora sino «defendiéndome» de las profundas convulsiones internas que produce la película.) Pero «La loba y la paloma» no pasa de ser —creo— una vulgar historia de «suspense», con destrucción de personajes incluida, con pretendidos elementos mágicos y erotismo latente, además de referencias vagas al medio ambiente y a la fuerza misteriosa de un destino inexorable. Historia que no llega a interesar, a pesar de los esfuerzos denodados de Suárez por indicarnos con su planificación informativa la espantosa tensión vivida por los personajes de su película. Pero esa tensión pretendida no llega —para mí— a

desprenderse de la pantalla, y, como mucho, me llega la inevitable necesidad de una sonrisa cuando veo a Carmen Sevilla untar queso de Cabrales en un trozo de pan para comérselo luego «violenta y eróticamente».

La sonrisa y la perplejidad es lo que me produce «La loba y la paloma». Y si existen en la película elementos cuya sutileza o profundidad se me han escapado, pido perdón a la audiencia y me retiro discretamente.

Pero me atrevo, sin embargo, a pensar que Gonzalo Suárez podría realizar realmente un cine de interés, si se aviniera a reconocer lo que creo que son sus películas: un intento por desarrollar, en términos tradicionales, historias tradicionales. Eso supongo que le permitiría la profundización y dominio necesarios para llevar por rumbos nuevos su poética. De momento creo que, forzado por su necesidad de ser él mismo, se queda a medio camino en logros y pretensiones. De cualquier forma, y como está demostrado que una opinión cinematográfica desde estas páginas no condiciona ni la afluencia ni la opinión del público, confíemos en los resultados. Porque Gonzalo Suárez tiene perfecto derecho a hacer lo que le plazca. Y nosotros, naturalmente, a opinar. ■ DIEGO GALAN.

## «Five easy pieces»: Un film del desasosiego

En el cine independiente americano de finales de los sesenta se percibe un común sentimiento de malestar, de desazón y desconcierto, que unas circunstancias históricas —la guerra de Vietnam, en primer término— motivaban de forma muy directa. El tema de la huida, de la marcha en busca de otra realidad más satisfactoria que la experimentada, del deseo de encontrarse a sí mismo a través de unas



«Mi vida es mi vida» («Five easy pieces», 1970), de Bob Rafelson.

nuevas relaciones, se convierte en constante de un grupo de películas entre las que alcanzarían particular relieve «Easy rider», de Dennis Hopper; «Five easy pieces», de Bob Rafelson, y «Drive, he said!», de Jack Nicholson.

Enmascarada bajo el título absurdo de «Mi vida es mi vida», se estrena ahora en Madrid la segunda de ellas, cuatro años después de su realización y en un local que acoge, en fórmula de programa doble, los desechos de las distribuidoras. Ni siquiera se ha aprovechado el que en estos momentos su protagonista —el ya citado Jack Nicholson— sea, junto con Robert Redford, el actor de moda en el mundo tras sus éxitos en «The last detail», de Hal Ashby (por el que consiguió el premio de interpretación en el último Cannes), y el excelente «Chinatown», de Roman Polanski. Tampoco se le ha sugerido al aficionado que —sin ir a Biarritz, donde (íntegro) formaba parte habitual de la programación para españoles— ahora tenía ocasión de ver un film que participara de un movimiento importante dentro del cine norteamericano. Se corre así el peligro de que muy pocos se enteren de la existencia en la cartelera madrileña de «Five easy pieces», obra que cuando menos no es vulgar, como la mayoría de las que la pueblan. Corresponderá entonces a algunos cineclubs especializados en

una «labor de rescate» el enmendar la plana a distribuidores y exhibidores, tan a menudo envueltos en su infinito despiste.

Cuando hablamos de «Five easy pieces» como muestra de un cine independiente, nos referimos no tanto a unas características ideológicas o estéticas como a un sistema de producción. Ya que es su génesis al margen de las grandes compañías, de los planes de la industria de Hollywood, lo que posibilita en primer término el acercamiento a una determinada temática que se considera «a priori» como no comercial (aunque, sobre todo en el caso de «Easy rider», lo fuera, y mucho). Dentro de esta producción no alineada industrialmente, el nombre de Bob Rafelson es decisivo, como también el del propio Nicholson. Adaptador de obras de teatro para televisión durante bastante tiempo, Rafelson dirigiría en el año 1968 su primera película, «Head», un musical al estilo de los de Lester interpretado por The Monkees, grupo al que él mismo había lanzado dentro del mundo discográfico. Un año más tarde, coprodujo junto con Peter Fonda y Hopper «Easy rider», pasando inmediatamente después a la realización de «Five easy pieces», cuya temática central continuaría en 1972 con «The king of Marvin Gardens». También a Rafelson —que cuenta con su propia compañía, la

BBS— se debe la producción para la Columbia de «Hearts and minds», de Peter Davis, para mí, el más clarificador de cuantos documentales se han rodado sobre el conflicto vietnamita, y que tuvo puesto de honor en la «Semaine de la Critique» cannesina de este año. Al margen del cine, hay que apuntar igualmente en el haber de Rafelson su colaboración en la puesta en pie por el Living Theatre de «El deseo alcanzado por la cola», de Picasso.

Nos hallamos, pues, ante un hombre que ha estado presente en varios de los intentos más decisivos por vivificar la cultura norteamericana y adecuarla a unas necesidades históricas y expresivas. En el carácter de testimonio de este trabajo es quizá donde «Five easy pieces» alcanza su máximo interés. Parte en ella Rafelson de un guión escrito conjuntamente con «Adrien Joyce», seudónimo de Carol Eastman, a quien también se debía el «script» de «Confesiones de una modelo», de Jerry Schatzberg. La cita no es gratuita, porque en ambas películas se describe —aunque con una estilística muy diferente, aquí más próxima a «Easy rider»— el proceso de un individuo desarraigado de su medio, insatisfecho en todos los terrenos de su vida. La trayectoria del Bobby Dupea de «Five easy pieces», joven pianista que ha abandonado tres años atrás una familia absorbente, es la de un hombre que, sin conocer ni siquiera preguntarse las razones de su conducta, va errando en la espera de que otros se la faciliten. Ni su trabajo en unos pozos de petróleo, ni su relación erótica con una camarera, ni su reencuentro familiar y el contacto con una nueva mujer, significarán para él otra cosa que decepciones en esta búsqueda y marcha continuas. Estructurada en tres partes muy diferenciadas, tímida y monótona en cuanto a puesta en escena (excesivamente subjetivizada desde el personaje de

Bob), con amplias resonancias de una narrativa típicamente norteamericana (Miller y Kazan), «Five easy pieces» manifiesta ante todo el desasosiego de una época muy difícil de vivir, el desconcierto que toda caída de una mitología provoca. ■ FERNANDO LARA.

## La metafísica de lo gratuito

Cierta crítica francesa se entusiasmó ante el «Zardoz» de John Boorman, como antes lo había hecho con otras películas de este mismo director: «Leo, el último», «A quemarropa», «Infierno en el Pacífico», «Delivrance». Según ellos, Boorman es un pensador que expone continuamente reflexiones válidas sobre la existencia del hombre, su relación con el medio ambiente, con sus semejantes y, en definitiva, su postura ante lo desconocido, el origen y futuro de la vida y el sentido último de su propia existencia.

Parece correcta la deducción de esta temática del cine de Boorman. Pero lo que ya resulta algo más discutible es la validez o el rigor de su reflexión. Desde estas mismas páginas hemos comentado en diferentes ocasiones cómo el cine de Boorman nos parecía insuficiente en profundidad por mucho que en apariencia estuviese meditando sobre cuestiones importantes para todos. La falta de concreción de sus planteamientos no derivan en su caso hacia el cine «abierto», cuyo último sentido debe encontrar el espectador en sí mismo, sino a una ausencia de rigor científico, que podía convertir su cine en una continuación, algo más madura, de la filosofía del «Readers Digest». Boorman ataca, eso sí, problemas teóricamente interesantes, pero su postura descomprometida y ausente de información amplia lo convierte en cineasta ingenuo, de notable dominio técnico pero sin capacidad para el ahondamiento riguroso.

VUELVE  
EN  
SU 2.<sup>a</sup> EDICION

# EL CINE

enciclopedia del 7.<sup>o</sup> arte

Regalo del  
fascículo N.º 2  
con el N.º 1

LA OBRA MAXIMA JAMAS ESCRITA SOBRE ESTE FENOMENO  
MODERNO LLAMADO CINE.

Sus comienzos, los hombres que lo crearon, sus estrellas, sus mitos...  
Un estudio objetivo y en profundidad escrito por reconocidos especialistas sobre el tema, para descubrirle a usted:

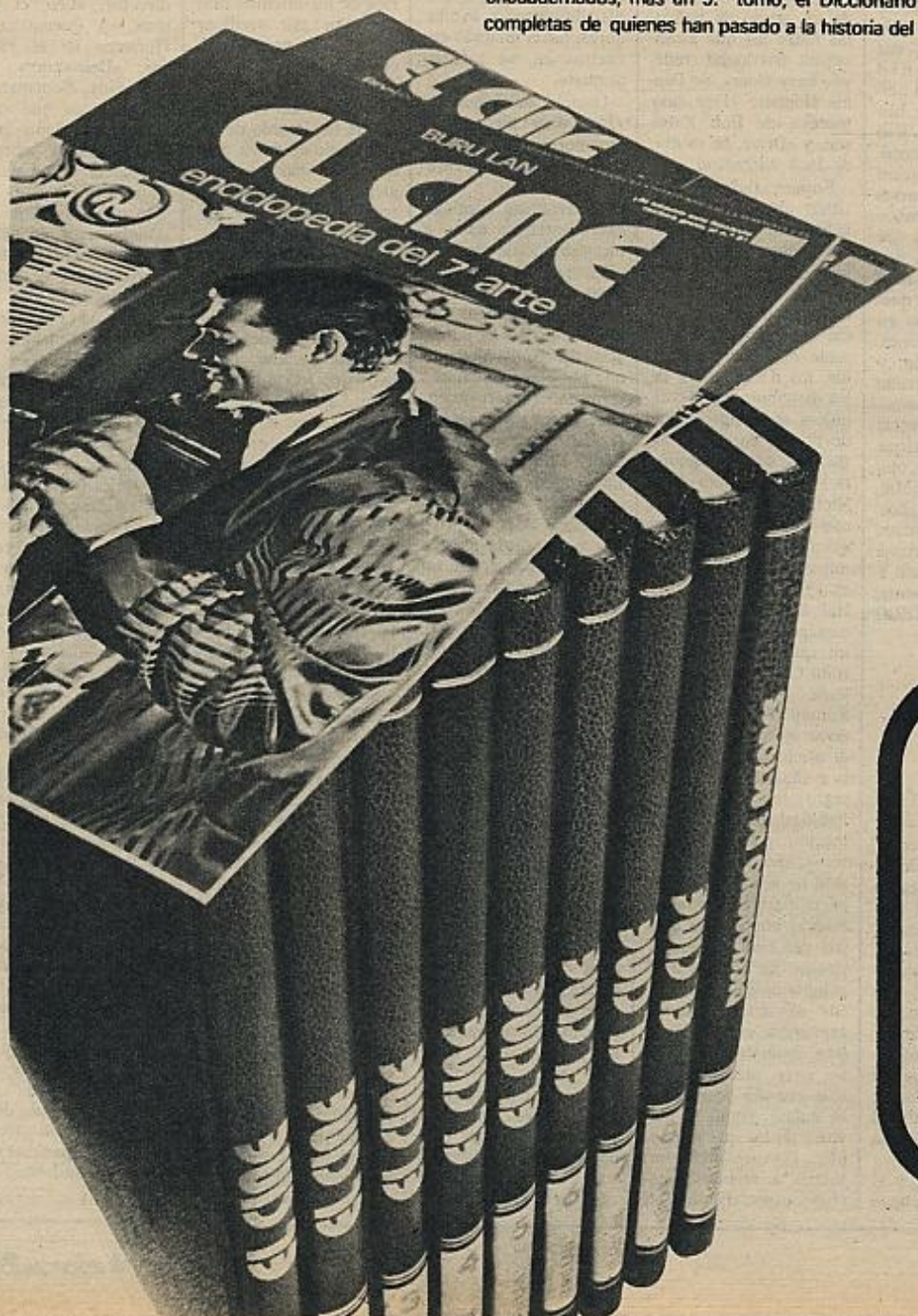
EL CINE como industria fabulosa.

EL CINE como arte fascinante.

EL CINE como espectáculo inigualable.

"EL CINE" es una obra monumental al alcance de todos los buenos aficionados, profusamente ilustrada con los rostros y las escenas que han emocionado al mundo desde la pantalla.

"EL CINE" se presenta en 96 fascículos coleccionables que forman 8 tomos bellamente encuadernados, más un 9.º tomo, el Diccionario de Actores, con más de 600 biografías completas de quienes han pasado a la historia del cine.



UN PRODIGIOSO  
ESFUERZO EDITORIAL DE



BURULAN  
EDICIONES

PARA UNA OBRA  
UNICA EN EL MUNDO.

PARA USTED...  
¡UN MARAVILLOSO VIAJE  
A LOS ANGELES  
Y HOLLYWOOD!

Rellene y envíe a BURULAN los cupones que aparecerán en los 12 primeros fascículos de EL CINE, y participe en el sorteo de UN VIAJE en avión, para dos personas, a la Meca del Cine con estancias y visitas a lugares de interés COMPLETAMENTE GRATIS.

Esta situación parece clara en su última película, «Zardoz», de reciente estreno en España. Aquí, Boorman sintetiza en un conjunto pretendidamente homogéneo, cuestiones relativas a la lucha de clases, al origen y mantenimiento de las religiones, a la aventura del «más allá», a la metafísica de la inmortalidad, a la Libertad, al mecanismo de la represión, a los sistemas de la producción, a la existencia de Dios y, por último (si es que hay fin en la ambición de sus reflexiones), a la aparición de seres renovadores y su capacidad para trastocar lo que parecía inamovible. Ambientada en el año 2293, «Zardoz» alcanza un nuevo elemento de ambigüedad y de pretenciosidad: la utopía de un mundo nuevo y mejor y, en un plano de mayor interés, la, a su juicio, permanencia eterna de unas diferencias sociales en las que unos privilegiados continúan explotando a otros semejantes para su provecho. Todo esto, y quizá más, es «Zardoz». El resultado de la combinación es, en mi opinión, de una notable confusión, sin que pueda llegarse a precisar con claridad el sentido de esta «meditación». La ciencia-ficción puede, en ocasiones, servir de trampa por cuanto la libertad imaginativa llega a conducir a situaciones gratuitas o simplemente asombrosas, cuya conexión con cuestiones inmediatas sea remota. Naturalmente, no es que haya que exigirle a un género una orientación determinada, pero sí es clarificador de la trayectoria de Boorman el hecho de haberse apoyado en esta inconcreción temporal para alejarse de compromisos concretos.

«Zardoz» se debate entre el optimismo y el pesimismo. De un lado, la esperanza final del hombre nuevo para eliminar la injusticia (se supone) de una vida feliz apoyada en la destrucción de los demás; de otro, el escepticismo ante el progreso cientí-

fico, que, como en la mayor parte de las películas del género, acabará por crear una existencia sin «vida» (en este caso sin sexo, sin individualidades —los grupos se manifiestan por sus generalidades; los «apáticos», los «brutales», los «traidores», una existencia que como mayor desgracia tiene la de ser inmortal).

Para los fanáticos de Boorman, posiblemente esta película (la más ambiciosa de las suyas) suponga una confirmación de su talento. Para los que nunca confiamos excesivamente en sus posibilidades, es casi el abandono de la esperanza de encontrar en su filmografía títulos de auténtica importancia. ■ D. G.



**Teatro cubano**

Desde que Manizales inició el ciclo de festivales o muestras del teatro latinoamericano se ha intentado siempre la participación de Cuba. Supongo, claro, que si la manifestación se celebrase en Santiago de Chile —hipótesis, por lo demás, descabellada— ese intento no asomaría por ninguna parte. Pero Venezuela y Colombia son otra cosa. Y es lógico que, al margen de cualquier consideración política, quienes dirigen los Festivales de Manizales y Caracas estimen que la presencia del teatro cubano es indispensable para tener un panorama correcto de la escena latinoamericana.

En la información previa al reciente Festival de Caracas se había dicho que intervendría el grupo teatral de Escambray. El grupo —del que se habla cada vez con más interés e insistencia— no acudió, pero sí su director, Sergio Co-

rrieri, lo que supone, en el campo concreto del teatro, un dato perfectamente encuadrable en el creciente deshielo del severo bloqueo a Cuba. Porque, como es bien sabido, a pesar de las voces de Pinochet y de las declaraciones de quienes en Miami estiman que levantar el bloqueo a Cuba «sería un acto anticubano», lo cierto es que el frente diplomático «pro relaciones con La Habana» —la prensa de Caracas acaba de divulgar estos días, por ejemplo, el amplio acuerdo que en este punto existe entre Costa Rica y Venezuela— se amplía día a día, y que son varias las capitales latinoamericanas en las que ya es posible ver, siquiera en ciclos o semanas, películas de Cuba.

En el caso del Festival de Caracas, bien puede decirse que si no vino el grupo de Escambray fue por decisión cubana. Corrieri, antiguo actor en La Habana, me explicaba el porqué. Resulta que él y otros actores pensaron que la nueva situación del país exigía un teatro ligado al proceso popular. Es decir, que no bastaba volver una y otra vez al tema de las «tomas de conciencia» y a los conflictos político-familiares de la burguesía habanera, ni tampoco presentar obras avaladas por su significación revolucionaria en el marco de la historia general del teatro. Había que preguntarse, de forma precisa, cómo podía ser un teatro de las clases populares cubanas en la contingencia revolucionaria. El poder había sido tomado. Se imponía un teatro de «después».

Para responder a esta exigencia, Corrieri y otros actores se marcharon a trabajar a Escambray. La elección del lugar respondió a varias razones, entre ellas, la de ser una región donde actuaron hasta hace relativamente poco tiempo las fuerzas anticas-tristas. Los actores abandonaron, pues, La Habana, e iniciaron un trabajo que comenzó

lógicamente con encuestas a centenares de campesinos y granjeros de Escambray. Obtenido el material, se pensó que el primer espectáculo del grupo debía consistir en una dramatización de sus líneas fundamentales. Las encuestas habían detectado una serie de posiciones ante la Revolución, cuya ordenación teatral permitía mostrar a la comunidad de Escambray cuál era su pensamiento y su nivel políticos. A partir de ahí, los pasos sucesivos se trabaron y derivaron con toda lógica. Los espectadores quisieron opinar e intervenir, a la vista del comportamiento de los personajes que los representaban. Hubo, pues, que crear formas abiertas y adiestrar especialmente a los actores para que tales intervenciones, lejos de perturbar, se incorporaran a la estructura del espectáculo. Los sucesivos problemas de la comunidad de Escambray fueron incorporados a una forma teatral que armonizaba la concepción artística —en esto, Corrieri es tajante: la intención y la claridad no bastan— con la necesidad de «dar entrada» al mundo de los espectadores...

El trabajo, pese a que lleva varios años, no ha hecho más que comenzar. Aunque a estas alturas, el grupo de Escambray, del que forman parte investigadores de diversos campos, ha propuesto ya unos cuantos espectáculos, y tiene en marcha un discurso teatral, seguido dentro y fuera de Cuba con enorme interés.

¿Por qué no vino el grupo a Caracas? La respuesta es obvia. ¿Qué relación equívoca no podía establecerse entre un espectáculo nacido así y el «público del Festival»? Es casi seguro que una mayoría hubiera entendido bien las cosas. Pero también es posible que no. Y los cubanos, en esta hora del deshielo, saben que su teatro se espera con demasiado interés para arriesgarse a dar un paso en falso. ■ JOSE MONLEON.

**LIBROS**

CUANTO SE DE MI, José Hierro. Seix Barral. PASENOW O EL ROMANTICISMO, Herman Broch. Lumen. EL YO ANTAGONICO, Lionel Trilling. Taurus. POETAS ESPAÑOLES POSCONTEMPORANEOS. El Bardo. LA JORNADA DE UN ESCRUTADOR, Italo Calvino. JULIO CORTAZAR ANTE SU SOCIEDAD, J. Roy. Península. RITOS Y MITOS EQUIVOCOS, Julio Caro Baroja. Istmo. MARX, H. Lefebvre. Guadarrama. AGRICULTURA Y DESARROLLO DEL CAPITALISMO, Sereni y otros. Comunicación. IDEARIO DE HELDER CAMARA, Feliciano Blázquez. Sígueme.

**CINE**

**Madrid**

TRATAMIENTO DE SHOCK, Jessua (Conde Duque). MI VIDA ES MI VIDA, Rafelson (Madrid). EL PROCESO, Welles (Peñalver). LA QUIMERA DEL ORO, Chaplin (Imperial). CUATRO NOCHES DE UN SONADOR, Bresson (Pompeya). BANANAS, Allen (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Azul). LA PRIMA ANGELICA, Saura (Amaya). TAL COMO ERAMOS (Alcalá) y AVENTURAS DE JEREMIAH JOHNSON (Venecia). Pollack. BESAME, MONSTRUO, Wilder (San Remo). CANTANDO BAJO LA LLUVIA, Donen-Kelly (Coimbra-Copacabana-Europa-Magallanes-Marvi-Moratalaz). LAS DOS INGLÉSAS Y EL AMOR, Truffaut (Apolo). MI QUERIDA SEÑORITA, Armiñán (Riviera). UNA NOCHE EN LA OPERA, Hnos. Marx-Wood (Alba). LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES, Wilder (San Blas). LA VIDA SECRETA DE WALTER MITTY, McLeod (Bulevar-Mola). Cine Bellas Artes: Véase programación diaria.

**Barcelona**

SANGRE DE CONDOR, Sanjinés (Alexis). PIPPERMINT FRAPPE (Aquitania) y LA PRIMA ANGELICA (París), Saura. ASI ES LA AURORA, Buñuel (Arcadia). EL EFECTO DE LOS RAYOS GAMMA SOBRE LAS MARGARITAS, Newman (Baimes). LA INVITACION, Goretta (Moratin). CANTANDO BAJO LA LLUVIA, Donen-Kelly (Waldorf). AMERICAN GRAFFITI, Lucas (Rex). LA BANDA DE LOS GRISSOM, Aldrich (Atlanta-Bailén-Bonanova). DETECTIVE SIN LICENCIA, Frears (Adriano-Spring-Vermeda). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Cataluña). EL HALCON Y LA FLECHA, Tourneur (Borrás). LA HUIDA, Peckinpah (Castilla-Loreto-Maragall). LA PANTERA ROSA, Edwards (Fémina). TOMA EL DINERO Y CORRE, Allen (Edén).

**TELEVISION**

LA TENTACION VIVE ARRIBA, Wilder (jueves 19, Primera Cadena, 22 horas).