



«El gran Gatsby» («The great Gatsby», 1974), de Jack Clayton.

derrumbarse estrepitosamente en el «crack» del 29, Fitzgerald situaba su reflexión de hasta qué punto el amor (o, más bien, la pasión) puede llegar a significar alienación. Los cinco años que Gatsby ha estado separado de Daisy, la manera brutal en que ella decidió casarse con otro hombre porque «no podía esperar a que él se hiciera rico», crean en su interior una verdadera obsesión por recuperar a la mujer perdida. Toda la construcción de su imperio financiero, la ostentación que realiza cara a los demás, parecen tener como único fin el que Daisy vuelva con él. Y cuando cree haberlo conseguido, hasta el matar a una mujer con su coche el resultado sin importancia comparado con la impresión que haya podido sufrir Daisy en el accidente. Semejante a un resorte de la tragedia clásica, será este hecho el que se vuelva contra él, poniendo al marido de la víctima como agente ejecutor de su muerte, tras la correspondiente inducción por parte de Tom —esposo de Daisy— y el silencio cómplice de ella, verdadera autora del atropello.

Sin duda, Fitzgerald se entregó (él, que tanto había tenido que padecer a los «ricos») a este dibujo de la otra

cara de un potentado, mostrando su talón de Aquiles, la debilidad de toda su grandilocuencia, dentro de un enfoque que Orson Welles mantendría años después en «Ciudadano Kane». Seguramente, el guión escrito por Dalton Trumbo sobre la novela —y que el productor, David Merrick, se negó a rodar— insistiría sobre tal aspecto, así como en la configuración de esa sociedad cerradamente claustrada que antes citábamos. En definitiva, la novela de Fitzgerald viene a ser un rotundo mentis del «sueño americano», de la posibilidad del individuo de llegar por sí mismo plenamente a las más altas cotas sociales. Sin decir que ello está absolutamente descartado en el definitivo guión de Francis Ford Coppola y en la realización de Jack Clayton, es cierto que ambos pasan por esta problemática como sobre puntillas, superficialmente, comunicándola al espectador como un elemento más del decorado que se le ofrece.

Porque si hay algo que caracteriza «El gran Gatsby» película es este pasearse por la superficie de la novela, sin acceder casi nunca al complejo volumen de significaciones que encierra. Con enorme rigor y salvo diferencias anecdóticas (que sólo

alcanzan cierta importancia al dejar aún más ambiguos los orígenes de Gatsby, que en la novela eran contados al narrador por un amigo), se ha seguido paso a paso el texto, pero en un ejemplo de cómo una total fidelidad al original no basta para restituir su total valor. Entre otras cosas, porque es realmente difícil hallar un equivalente del espléndido estilo narrativo de Fitzgerald, de sus pausadas descripciones, de su sentido del tiempo perdido, de la belleza de una nostalgia asumida críticamente. El misterio es haber elegido para esta labor a Clayton, sin que nos parezca suficiente el que hubiera adaptado con éxito a Henry James en «Suspense», o el que su primera película —«Un lugar en la cumbre»— también narrara un caso de ascenso en la escala social, o mucho menos el que, como se ha dicho, la casa entendida como símbolo concentracionario o de poderío ocupe un puesto privilegiado en su temática... Creo que para llevar al cine por tercera vez «El gran Gatsby» hacía falta un director americano, no por cuestión de mayor o menor sabiduría, sino porque existe un sustrato cultural, unas determinadas vicencias colectivas, todo un sentimiento histórico, que raramente un

cinasta extranjero —aunque fuese anglosajón, como es el caso del británico Clayton— podía asumir de la noche a la mañana. Por otra parte, se trata de un hombre de escasa filmografía (sólo cuatro títulos anteriores) y llevaba cinco años sin trabajar, tras el fracaso de un proyecto suyo sobre la guerra de Vietnam, cuando se le encargó el «Gatsby», lo que añade extrañeza al asunto.

Hablábamos antes de visión superficial, y no hay más remedio que utilizar el término decorativismo. El mayor logro del film es reconstruir una atmósfera ambiental, un mundo, en su apariencia externa, lo que con ayuda de cuantiosos medios —y el excepcional trabajo de Douglas Slocombe en la fotografía— se ha logrado. Pero la película no pasa de ahí, de ser una recomposición delicada, de museo de cera, donde los actores (la pareja principal, esencialmente) también están dirigidos como si de muñecos de un tal museo se tratase. Falta convicción, entrega, profundidad, en definitiva, al empeño de llevar el «Gatsby» a celuloide. Con lo que la película pesa en su desarrollo, no por la anécdota dramática en sí, por el evidente interés de principio que tenían los personajes —cuyo mejor tratamiento es en su presentación, dentro de la muy estimable media hora inicial—, sino por el academicismo con que está narrada. Si en palabras de T. S. Eliot, la novela de Fitzgerald fue «el primer paso importante que había dado la novela americana desde los días de Henry James», desgraciadamente no es posible hoy decir lo mismo del film de Clayton, sólo útil por poner en contacto con uno de los relatos más definitorios del mundo americano a millones de espectadores que, de otra forma, quizá nunca habrían llegado a tener noticia de él. ■ FERNANDO LARA.

Una búsqueda de la libertad

Simplificando, puede decirse que el cine de Franklin J. Schaffner («El señor de la guerra», «Patton», «Nicolás y Alejandra...») es de una notable ambigüedad ideológica, a pesar de que en el terreno de las intenciones se mueva dentro de una proyección crítica. Esa ambigüedad podía ser la resultante de un deseo de no esquematizar excesivamente los enunciados de sus historias, pero al querer matizar continuamente cada elemento de la misma, sus propias intenciones se diluyen, transformándose incluso en un desapasionamiento, tanto por la narrativa como por el tema elegido. Y todo esto acaba confluyendo en el espectador y en el aburrimiento que puede sentir ante el espectáculo que se le presenta («Patton» es en este sentido el ejemplo más evidente).

Quizá, pues, lo que Schaffner necesitaba era la preparación concienzuda de un guión-base que le permitiera sus matizaciones en orden a la puesta en escena, pero que le sujetara en cuanto a la estructura de la historia. Y esto parece haberse conseguido con su última obra, «Papillon», basada, como el lector sabe, en el libro original de Henri Charrière.

Lo que en un principio no debía ser más que la ilustración de un texto superconocido, con el interés, pues, de que el lector viera moverse en la pantalla lo que ya conocía de antemano (y también a la inversa, que el espectador que no conociera el libro se sintiera, tras la visión de la película, interesado en su lectura), ha acabado convirtiéndose en una obra autónoma.

Las estructuras de producción del cine norteamericano (y más en este caso, en orden a conseguir un superproducto) delimitan naturalmente la libertad de un autor. El resultado de la película debe reunir ante todo una serie de

condiciones— actores populares, grandes decorados, colores de fotografía «artística» y, más aún, un edulcoramiento general del tema, tratado de forma que nunca llegue a irritar demasiado al consumidor—, que coartan totalmente las posibilidades de expresión. Como ya ocurrió con el «Chacal», de Fred Zinnemann, Schaffner se ha encontrado en esta ocasión en la necesidad de respetar los límites del producto «bien hecho» y «comercial».

Sin embargo, de la mano del espléndido Dalton Trumbo en el guión, Schaffner ha conseguido, dentro de las coordenadas de la superproducción, dar un sentido interesante a su trabajo, como igualmente ocurría en la película de Zinnemann. Al margen de la necesaria epicidad del personaje central —protagonista-héroe del relato—, las imágenes de «Papillon» nos están revelando el atroz mecanicismo de unos sistemas penitenciarios (aunque se concrete en diversas ocasiones que sólo se trata de las cárceles de la Guayana francesa, hoy desaparecidas), y con ello, de las estructuras de una sociedad que prescinde de los individuos que puedan entorpecer su «normal» desarrollo, ya que sintetizan en su conducta las propias contradicciones en que esa sociedad se mueve. Pero la «humanidad» de los presidiarios (inevitable en cualquier película del género) es en «Papillon» un elemento que trasciende para transformar a estos hombres privados de libertad en auténticas víctimas. De alguna forma, en la película de Schaffner importa poco que se trate de hombres castigados por un delito que han cometido; de lo que realmente nos habla es de la necesidad de libertad que estos hombres sienten y de los angustiosamente perfectos mecanismos inventados para negársela.

En este sentido, «Papillon» es una película árida (a pesar, como se

apunta varias veces más arriba, de los condicionamientos edulcorantes de productos sensacionalistas como éste). La ordenación del guión conduce a crear una idéntica sensación de angustia en el espectador, que alcanza su máximo grado cuando, una vez en libertad, Papillon se ve de nuevo traicionado y condenado ya para toda la vida al encierro. Incluso la última escena de la película, con la victoria final de este empecinado personaje, no conduce a una liberación total de esta angustia: Papillon sólo queda perdido en medio del océano, a bordo de un saco de cocos, en espera de arribar a buen puerto. La película, pues, escamotea, en función de su homogeneidad, los datos triunfalistas de un vencedor en plena civilización «tolerante»; en su lugar se comunica la noticia de la muerte del protagonista, cerrando así el ciclo de una vida que se ha desarrollado en buena parte en la reducida e inhumana habitabilidad de una prisión.

No hay espacio para preguntarse a fondo sobre el sentido de esa libertad que los personajes persiguen. No se trata de cuestiones metafísicas, sino de un instinto animal y válido para disfrutar de lo que por lógica está destinado para el hombre. La película de Schaffner sólo plantea (con cierta amargura) la tenebrosidad de una organización social destinada a impedir la comunicación directa del hombre con su propia vida. Y en lo que nunca quiere entrar es en el planteamiento moralizador de que si, en función de un sentido concreto de la justicia, hay algún hombre al que pueda negársele ese contacto.

Con sus limitaciones, y hasta con algunas concesiones, «Papillon» no es, como podía pensarse en base a sus planteamientos de producción, una película menor que sirviera sólo al simple espectáculo. ■

DIEGO GALAN.

El cine yugoslavo

Hace unos años, el Ateneo de Madrid ofreció un interesante ciclo de cine yugoslavo. En él pudieron verse obras de Petrovic Pavlovic, Makavejev, Zafirovic, Mihic... En cines de arte y ensayo y en cine-clubs se habían visto igualmente una serie de películas —«El hombre no es un pájaro», de Makavejev; «Rondo», de Berkovic; «Yo encontré gitanos felices», de Petrovic—, a las que se sumó la Semana de Cine en Color de Barcelona con el importante «Inocencia sin defensa», también de Makavejev.

En definitiva, nos acercamos brevemente a una cinematografía estatal, sin censura, repleta de hombres jóvenes y con una apasionante curiosidad por su propia sociedad y sus posibilidades de mejora, que podía apartarnos no sólo del conocimiento de un país que nos resulta en principio lejano, sino una importante lección sobre los medios que hay que utilizar para conseguir regenerar o promocionar una cinematografía menor, como



«La quinta ofensiva», de Stipe Delic.

hasta los años sesenta era la yugoslava (y sigue siendo aún la española).

La deficiencia de una distribución acartonada impidió (con la notable ayuda de la censura) que ese cine se proyectara en los grandes circuitos españoles, que sólo han dado cabida

hasta el momento a los magníficos cortometrajes de dibujos animados de la escuela de Zagreb.

Y es que una distribución como la española necesita de elementos superconocidos (por no decir trillados y faltos de imaginación) para decidirse a importar una película. De ahí que ahora la muestra de cine yugoslavo que nos traiga sea una suerte de coproducción menor, presidida en el papel estelar por el actor Richard Burton.

«La quinta ofensiva», de Stipe Delic, es precisamente una película que se desprende de todas esas que hemos venido conociendo intermitentemente en pequeños circuitos; la razón fundamental de su mediocridad estriba en el hecho de que mucho antes de plantearse un fragmento de la biografía de Tito —«argumento» de la película— en idénticas coordenadas al resto del cine yugoslavo (es decir, críticas e investigadoras), lo hace a modo y manera de las películas de «guerra» norteamericanas: demostrando contra viento y marea la importantísima peculiaridad de su país y el genio militar del mariscal Tito. Es decir, en lugar de

plantearse la segunda guerra mundial con una visión moderna y tratar de ahondar más en la permanencia de las luchas intestinas que el país sufrió en aquella etapa, y aun de la curiosa personalidad de Tito, «La quinta ofensiva» no hace sino afiliarse a las líneas de la propaganda oficial, que, por lo que se deduce en esta película, es tristemente igual en todas partes.

No se trata ya de una división esquemática (como a veces se hace) de cine «de derechas» o «de izquierdas», sino de analizar las razones por las que una película puede alcanzar o no un grado de interés artístico y cultural. En principio es la originalidad la base de ese interés, pero la originalidad no depende sino de la personalidad de cada cual, y ésta hay que ofrecerla en plena desnudez. «La quinta ofensiva», sin embargo, quiere ser ante todo un fiel reflejo del peor cine propagandístico norteamericano, y utilizar, por tanto, todas sus energías en la vistosidad de las secuencias y en el derroche de fuegos de artificio. De ahí su triste resultado.

Posiblemente la película interese a algunos sectores de Yugoslavia,

pero poco tiene que decir desde perspectivas extranjeras. Una visión más profunda, en cambio, de sus propios problemas y de su propia Historia hubieran podido interesarnos más. Lo que, en definitiva, no viene sino a demostrarnos otra vez que el cine yugoslavo tiene cosas que enseñarnos. ■ D. G.

TEATRO

El Premio Lope de Vega

Dentro de la desvalida vida teatral española, el estreno de «El edicto de gracia» ofrece, pese al tono rutinario y nada clarificador de su puesta en escena, muchos puntos de interés. No se trata ahora de sustituir el análisis de una obra por la peripetia biográfica y política de su autor, pero es obvio que, en el caso que nos ocupa, la personalidad de José María Camps aparece como un tema inseparable de su drama.

Camps es uno de los españoles que perdió la guerra. Condenado y encarcelado en el 39, su historia guarda muchos puntos de contacto con la de Buero Vallejo, viniendo a distinguirlas, sobre todo, el que uno optó por rehacer aquí su vida, y el otro ha llegado a ser ciudadano mexicano. El hecho de que ambos hayan ganado el Premio Lope de Vega sería también un dato común, aun cuando, en el caso de Buero, «Historia de una escalera» fuera sólo el comienzo de su obra dramática, y en el de Camps, «El edicto de gracia» sea una pieza de madurez, escrita después de estrenar en varios países, de tener un puesto en el teatro mexicano e incluso de trabajar unos años como dramaturgo en un teatro de Alemania del Este.

