

alias Serrallonga», cuyas representaciones, a teatro lleno, fue necesario interrumpir por el aparatoso accidente —una escopeta demasiado cargada— de un actor...

La lista es muy significativa. Y si nos atenemos a las limitaciones materiales de la sala y a la reciente historia teatral de la ciudad, todavía resulta más meritoria. De hecho, el Valencia Cinema ha conseguido crear un público que años atrás hubiera parecido una entelequia. Las salas tradicionales fueron demolidas o transformadas en cines. El valenciano medio tuvo la impresión de que el teatro era cosa de otra época, y sólo el Principal, abierto a la revista, a los espectáculos seudofolkloricos y a los «grandes éxitos de Madrid», pareció tener justificada su existencia. Sin embargo, paralelamente a ese fenómeno, el Valencia Cinema fue poco a poco agrupando a los tráfugas de las viejas sesiones de cámara y a los antiguos seguidores de los «teus» con cuantos, viejos o jóvenes, tienen hoy del teatro una concepción viva y responsable. Levantar a contramano un teatro como el Valencia Cinema no es una empresa individual. Y si Vicente Vergara sigue adelante, no es sólo por su ejemplar tenacidad y buen criterio, sino por haber sabido canalizar y aglutinar una serie de esfuerzos de los sectores más cultos y progresivos de la ciudad.

Studio lleva ya cerca de siete años de trabajo, aunque sea ahora, en el Valencia Cinema, donde ha alcanzado su madurez. Si en su día eludimos el comentario del «año teatral» por temor a caer en el formalismo, nos parece absolutamente necesario dejar aquí constancia del trabajo realizado en Valencia por la citada entidad.

La última vez que estuve en el Valencia Cinema fue la noche en que despedían a La Murga. Estaba la sala llena, y el excelente espectáculo —tan medio-

cremente tratado en el aterciopelado Marquina madrileño— alcanzaba su más absoluto sentido y comunicación. La imaginativa puesta en escena de Gerardo Malla, la agresiva vitalidad de los actores, la protesta última que encierra el espectáculo, se armonizaban perfectamente con las características sociales de la convocatoria. Las limitaciones materiales del marco y el calor receptivo del público subrayaban la significación ciudadana de aquel empeño: comprar en la trastienda los libros que no se pueden comprar en los suntuosos y tantas veces inútiles mostradores. ■ JOSE MONLEON.



El Watergate cotidiano

Desde hace muchos años dicen que Francis Ford Coppola quería rodar «La conversación». Así lo cuenta él mismo en cuantas entrevistas mantuvo a raíz del estreno de esta película en el Festival de Cannes de 1974, y así lo comenta igualmente Joseph Gelmis en su libro «El director es la estrella» (1).

El deseo de rodar «La conversación» («la historia de un hombre el día de su cincuenta cumpleaños», según el planteamiento inicial) es fruto probablemente de la lucha mantenida por Ford Coppola con la industria de Hollywood desde que el director comenzó su carrera. Y, llevando las cosas un poco más lejos, es posiblemente también el ejemplo de lo que puede ser el resultado de una lucha idéntica mantenida por todos aquellos directo-

res que se acercaron al cine con el buen deseo de transmitir a partir de él su particular mundo de ideas (o el esbozo de una comunidad o una clase social más amplia). Hollywood mantiene sus propias cláusulas y no queda más remedio que servirlas. Cada director debe participar con un juego sutilmente diferente, pero todos destinados a conservar el monstruo industrial del cine (con cuantas implicaciones ideológicas o políticas pueden derivarse).

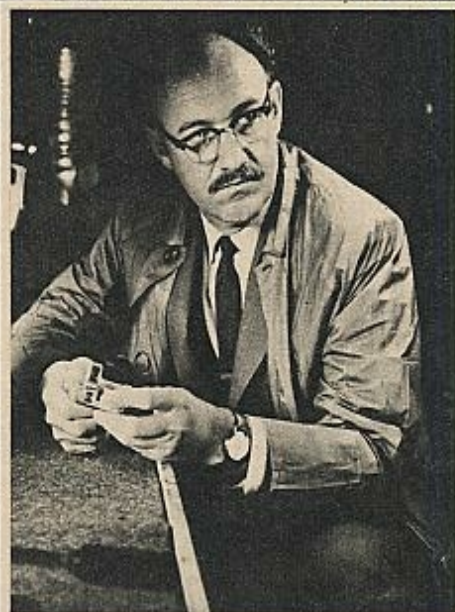
De vez en cuando, intermitentemente, uno de esos directores quiere rebelarse contra la sumisión a la que se siente obligado, y lucha por defender un guión original, que incluso quiere rodar al margen de los condicionamientos de una gran productora. Estas películas acaban siempre a pesar de todo por relacionarse con las firmas importantes porque no es posible distribuir una película internacionalmente sin sujetarse a unas normas ya establecidas; pero hasta ese momento, el director (que en este caso siempre es, al mismo tiempo, el productor), ha logrado «su» obra, alimentada contra viento y marea durante mucho tiempo.

Este es el caso de Francis Ford Coppola, que interesado por un tipo de cine «personal», se sintió apesado en las redes del cine de gran espectáculo y de enorme presupuesto a través de «El padrino». Si desde hacía tiempo deseaba narrar la historia de «La conversación», aquella por la que pudiera entenderse de qué manera, en el mundo de hoy, es imposible mantener una vida privada anónima, de qué forma los que rigen el poder han ampliado sus redes de control, sus posibilidades de dirección, después de «El padrino», el tema le urgía frenéticamente. A través de «La conversación» podía llegarse a comprender que detrás de cualquier apariencia se encuentran siempre ocultos los mismos, los que poseen el poder. Preten-

der colaborar con ellos para, al mismo tiempo, romper el juego, puede ser una forma de autodestrucción. Las riendas del poder siguen en las mismas manos y para luchar contra ellas es necesario plantearse la acción más allá de la buena voluntad, de la mala conciencia...

El protagonista de la película de Ford Coppola es un técnico especializado en el espionaje, un hombre para el que no hay secretos en el juego de la infiltración, del control a distancia, del voyeurismo. Un hombre seguro de sí mismo, de los medios que controla, como si el hecho de disponer de un complejo técnico especializado le hiciera sentirse al margen del juego social en el que sus semejantes se ven envueltos. Encargado de observar a una pareja y detectar su «conversación», este hombre comenzará a sentirse involucrado a pesar de todo en lo que oye, querrá participar tratando de variar el rumbo de los acontecimientos que prevé, querrá desmontar el engranaje por el que él no es más que un simple peón, un eslabón más en el mantenimiento de una situación.

Francis Ford Coppola narra de forma admirable el proceso de investigación de este personaje (interpretado por Gene Hackman, al que el doblaje español no ha hecho un gran servicio), detallando los momentos por los que, a través de la simple conversación grabada en magnético, el espía va detectando una nueva realidad más compleja y desconocida. Se ha comentado ya en muchos momentos el parentesco existente entre «La conversación» y «Blow-Up», de Antonioni, dado que en esta película era un fotógrafo quien —como el protagonista de «La conversación»— iba descubriendo una nueva realidad en su laboratorio. El ángulo de una imagen, como aquí una frase mal grabada, puede dar una nueva dimensión a la realidad. Y en esa nueva dimen-



Gene Hackman, en «La conversación».

sión, los dos personajes se sentirán comprometidos.

A propósito de «La conversación» se ha querido hacer también un paralelismo publicitario con el escándalo de Watergate. Naturalmente, el espectador que acuda al cine atraído por esta idea y pretenda encontrar en la película una crónica del «caso» que acabará destronando a Nixon se sentirá justamente defraudado. Las vinculaciones de «La conversación» con Watergate son sólo anecdóticas y circunstanciales, y en ningún momento la película pretende jugar a servir de punto de apoyo a esa rápida y facilísima identificación que la publicidad crea para atraer al público.

Por el contrario, «La conversación», lejos de ser una película de magnitudes tan determinantes, es la crónica casi íntima y susurrada de la trayectoria de un solo personaje que integrado solitariamente en un complejo oscuro y macabro cree en algún momento sentirse al margen. El tono de confesión íntima vuela sobre toda la película, transformándola en definitiva en una crónica moral.

Lo que a su vez, naturalmente, acarrea una dimensión política, aunque no expuesta en primer plano ni referida

directamente a ella. Es obvio que en el planteamiento de Ford Coppola no sólo el descubrimiento de cómo funcionan algunos mecanismos de nuestra sociedad (en la que inevitablemente todos estamos inmersos), sino en las reacciones de su personaje, en sus contradicciones y en su último y fallido compromiso, éste nos está hablando de nuestra realidad política y de las posturas posibles ante ella.

Cierto también igualmente que esta dimensión no es la clave principal de la película. Sería difícil que Hollywood nos propusiera (a pesar de la «independencia» de Ford Coppola) una película directa y llanamente política. Inevitablemente se tiende con más facilidad al caso «íntimo» y privado, a las reacciones de un personaje en soledad, a la intriga de un conflicto dramático que a la exposición madura, directa y concreta de un compromiso político. No obstante el valor parabólico o representativo de cualquier película, en «La conversación» se nos habla en todo momento de esa circunstancia política que indirectamente ha puesto de actualidad el escabroso caso Watergate.

La película, Palma de Oro en el último Festi-

(1) Editorial Anagrama.

triumfo
recomienda

val de Cannes, se estrena en España en versión íntegra, aunque desgraciadamente doblada al castellano. Con ello (con el mal doblaje que se le ha hecho) se ha perdido por lógica lo que en la versión original resultaba de enorme interés: la banda de sonido, en la que el protagonista busca y rebusca el último sentido a la historia en que se ve envuelto. En esa historia en la que él acabará prendido, destrozado y solo, pero en la que realmente no varía ningún dato importante: sólo ha cambiado la apariencia. El (y todos nosotros) ya estábamos dentro de la situación aun antes de ese final tan revelador. ■ **DIEGO GALAN.**

Esta es parte de tu vida

Hace seis años, en el llamado «rencontre de la jeunesse» de Cannes, vi por primera vez la película de Jan Troell, «El fuego de la vida» (cuyo título original se traduciría como «Esta es tu vida»). En aquel pequeño, extraño e interesante festival, la película de Jan Troell recibió el primer premio de un Jurado compuesto por muchachos de veinte años como término medio.

El entusiasmo que se despertó por la película de Troell pareció más tarde confirmarse cuando los críticos adultos tuvieron a su vez ocasión de conocer la película y la entendieron como una obra fresca, rigurosa, lúcida y tierna, que al tiempo que exhibía las vivencias íntimas del propio realizador, analizaba la situación de Suecia en el primer cuarto de nuestro siglo, y con ella la labor clandestina de los primeros socialistas por luchar contra la estructura de una sociedad basada en la injusticia. La fértil e imaginativa combinación que Troell había hecho de todos esos puntos, convertían su película «El fuego de la vida» en un mosaico fácilmente entendible, tanto desde una línea puramente sentimental

como desde la más implacable frialdad emocional. «El fuego de la vida» era —y sigue siendo, naturalmente— el producto de un examen maduro sobre la propia biografía del realizador, pero sin las connotaciones intimistas de la mayor parte de las auto-introspecciones poéticas de costumbre. Troell se recordaba y se analiza a sí mismo, vinculándose a su época, a su país, a sus condicionamientos. Cualquier recuerdo nostálgico tenía su apropiada explicación en el desarrollo de una sociedad; nunca o, en la medida en que esto es posible, casi nunca, esas vivencias se orientaban a una consideración del autor como ombligo del mundo y de la Historia.

Seis años más tarde de aquel estreno fugaz de Cannes, llega la película a España con notables variaciones sobre el original proyectado en 1968. Conviene decir rápidamente que estas variaciones no son producto de la censura española, al menos en su mayor parte, y que estas mutilaciones tienen otro origen y otras razones que las habituales. Salvo un fragmento de un minuto aproximadamente (aquél en que se cantaban las primeras estrofas de «La Internacional»), las restantes mutilaciones —hasta cuarenta minutos en su totalidad— han sido realizadas por la productora sueca (y

al parecer con el consentimiento del propio Troell) con el fin de crear una versión factible de ser proyectada en los cines comerciales normales. Esta misma versión fue la exhibida en Francia, y Marcel Martin, uno de sus más interesantes críticos cinematográficos, descubrió la existencia de estas dos versiones.

Naturalmente, con respecto a aquella otra versión íntegra de «El fuego de la vida» (que también se conoció en el Festival de Benalmádena de 1973), la que ahora se nos ofrece forzadamente se nos presenta como menos interesante. Aun respetándose el conducto narrativo, y aun muchas de las más fundamentales escenas, existe en la parte final de esta versión una notable precipitación que elimina el sentido de algunos pasajes, justamente de aquellos en los que el protagonista acababa determinándose en su acción política. Han sido respetadas mucho más pacientemente las aventuras amorosas y los problemas laborales; por lo cual, la compleja evolución del protagonista ha quedado coja y poco clarificadora.

Y aun a pesar de que en esta versión siguen manteniéndose momentos de excepcional interés, que nos reflejan a un Jan Troell imaginativo y sensible dispuesto

a enriquecer en todo momento la menor circunstancia de su película, momento que, por otra parte, justifica ampliamente la visión de esta versión «internacional», no es menos cierto que, como ya se ha señalado en otros comentarios, el «caso» de «El fuego de la vida» viene a demostrarnos, una vez más, que las posibilidades de la censura son mayores aún que las supuestas sólo en función de los famosos comités de preservación de los valores morales y políticos de un país. La censura de los productores (que aunque aparezcan motivados por razones diferentes, confluyen finalmente en las mismas razones básicas) es una de las más tajantes que se ejercen actualmente contra la libertad de expresión del cine.

Permítame el lector que no trate de hacer mayores comentarios sobre la película concreta. La inevitable comparación con su versión íntegra hace de ésta —para quien conociera aquella— una película con menos interés del que efectivamente tiene. Porque, a pesar de todo, la nueva versión del primer film de Troell sigue conservando una enorme capacidad de sugerencias y un interés no tan usual en las carteleras cinematográficas españolas. ■ **DIEGO GALAN.**



«El fuego de la vida», de Jan Troell.

LIBROS

AGATA, OJO DE GATO, J. Caballero Bonald. BARRAL. CADA CUAL QUE APRENDA SU JUEGO, J. A. Labordeta. Júcar. EL MEDICO RURAL, Felipe Trigo. Turner. ANTES DE AYER Y PASADO MAÑANA, José Bergamín. Seix-Barral. LOS THIBAUT (2), R. Martin du Gard. Alianza. RETRATOS DE WATERGATE, M. McCarthy. Anagrama. ORTO Y OCASO DE SEVILLA, Antonio Domínguez Ortiz. Universidad de Sevilla. COSAS DE ESPAÑA, Richard Ford. Turner. PRONTO SABRE EMIGRAR, Víctor Canicio. Laia. LOS ORIGENES DEL TOTALITARISMO, H. Arendt. Taurus. LOS LENGUAJES TOTALITARIOS, J. P. Faye. Taurus. LA QUIEBRA DE LA MONARQUÍA ABSOLUTA, J. Fontana. Ariel. LA ESPAÑA DEL SIGLO XX, Tuñón de Lara. Laia. LA LUCHA DE CLASES EN EL APOGEO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA, Daniel Guérin. Alianza. DIALOGO EN EL INFIERNO ENTRE MAQUIAVELO Y MONTESQUIEU, M. Joly. Munchik. HUMANISMO TEORICO, PRACTICO Y POSITIVO SEGUN MARX, García Bacca. Fondo de Cultura Económica. LA FABRICACION DE LA LOCURA, T. S. Szasz. Kairos. PERFILES SIMBOLICO-MORALES DE LA CULTURA GALLEGA, C. Lison. Akal. ANTROPOLOGIA SOCIAL, Juan Maestre. Akal.

CINE

Madrid

PEPERMINT FRAPPE, Saura, y EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Erice (Bellas Artes). EL FUEGO DE LA VIDA, Troell (Galileo). ROCCO Y SUS HERMANOS, Visconti (Palace). AMOR, Makk (Peñalver). LA MUJER DE JUAN, Bellon (Pompeya). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armiñán (Azul). LA BALADA DE CABLE HOGUE, Peckinpah (Carretas). LA CASA DE CRISTAL, Gries (Texas). EL CASO MATTEI, Rosi (San Remo-Sevilla). EL COMPROMISO, Kazan (Carolina). LA CONVERSACION, Ford Coppola (El Españolito). CHINATOWN, Polanski (Paz). FRENESI, Hitchcock (Roma). LUCKY LUCIANO, Rosi (Coimbra-Copacabana-Europa-Magallanes-Marvi-Moratallaz). EL MANANTIAL DE LA DONCELLA, Bergman (Aragón). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Luchana-Torre de Madrid-Richmond). EL SEPTIMO SELLO, Bergman (Felipe II). TAL COMO ERAMOS, Polack (Alvi-Canciller-Infanta-Juan de Austria-Lido-Los Angeles-Narvéez-Universal). EL ULTIMO TESTIGO, Pakula (Salamanca). UNA NOCHE EN LA OPERA, Hermanos Marx-Sam Wood (Le-panto). VERANO DEL 42, Mulligan (Coliseum). LOS VIVIDORES, Altman (Bécquer). Filmoteca Nacional: Véase programación diaria.

Barcelona

UN SABOR A MIEL, Richardson (Alexis-Ars). TAKING OFF, Forman (Ars). TIEMPOS MODERNOS, Chaplin (Balmes). LA MUJER DE JUAN, Bellon (Moratin). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armiñán (Cataluña). CHINATOWN, Polanski (Urgel). FRENESI, Hitchcock (Padró). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Liceo-Palacio del Cinema). LOS QUE NO PERDONAN, Huston (Ambos Mundos). LUNA DE PAPEL, Bogdanovich (Dante). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Alexandra). TAL COMO ERAMOS, Polack (Aribáu). VERANO DEL 42, Mulligan (Fantasio). Filmoteca Nacional: Véase programación diaria.