

CINE

Moda y manierismo en «Pepita Jiménez»

Si un ser digamos extraterrestre —que no conociera en absoluto los graves problemas que hoy tiene planteados nuestro país— quisiese tener información de ellos a través del cine que aquí se hace, llegaría a la lógica conclusión de que el conflicto número uno para los españoles de 1975 es el de las imposibles, turbulentas, tentadoras o frustradas relaciones eróticas de los sacerdotes. Quizá se sorprendiera de que nuestras mujeres se enamoren con tanta facilidad del primer clérigo o seminarista que tienen enfrente, pero no le surgiría ninguna duda de la certidumbre del hecho después de haber visto «Un hombre como los demás», «Tu Dios y mi infierno», «¡Ya soy mujer!», «Tormento» o «Pepita Jiménez». Partiendo de la idea —que a él le habían enseñado cuidadosamente en su galaxia— de que el cine refleja la realidad de una determinada situación colectiva, su deducción sería inapelable: los españoles aún se encuentran en pleno conflicto medieval del amor carnal y el amor platónico, no han solucionado aún la dicotomía tomista que otros pueblos ya han olvidado en la lejanía de los tiempos.

A esta moda, y utilizando un modelo literario tan poco vigente como el de la novela de Valera, se une la «Pepita Jiménez» de Rafael Moreno Alba. Dejando ya en su viaje de vuelta a nuestro extraterrestre, ¿qué nos puede decir hoy el tránsito de la vocación religiosa de Luis de Vargas hacia la pasión por la atractiva viuda andaluza?, ¿en



«Pepita Jiménez», de Rafael Moreno Alba (1974).

qué manera puede conectar mínimamente una problemática como la que en el relato (escrito en 1873) se plantea con las preocupaciones de nuestra sociedad cien años después?, ¿a qué público quiere interesar el film con un conflicto que si en su esencia decíamos es medieval, en su formulación concreta, tal como la vemos, no puede pasar de decimonónico? Sinceramente, yo no adivino a responder sino de forma negativa a tales preguntas. «Pepita Jiménez» es muestra directísima de cine al margen de todo, fuera de cualquier conexión enriquecedora con la realidad, a la que se sustituye por la creación de un mundo artificial que —eso sí— quizá habría complacido a don Juan Valera en su defensa del «arte por el arte». Al fin y al cabo, para él, «Pepita Jiménez» no era más que un «entretenimiento», una «novela bonita», pero en el sentido de que «una novela bonita debe ser poesía, y no historia; esto es, debe pintar las cosas no como son, sino más bellas de lo que son, iluminándolas con luz que tenga cierto hechizo». Se diría que, fiel a estas palabras, no otro es el credo estético de Moreno Alba, con la agravante de que ha pasado nada menos que un siglo.

Porque de la que yo entiendo triple vía por la que el cineasta ha conducido su trabajo de adaptación, sin duda del esteticismo —propiciada por una excelente

fotografía de José Luis Alcaine—, en su sentido más inmediato, es la que ha prevalecido sobre las demás. Planos «que parecen cuadros», entendidos como unidades filmicas autónomas y no como elementos capaces de dar continuidad a la narración; encuadres, movimientos de cámara y composición general de la imagen revelan —junto a mayor dominio de su oficio que el mostrado en «Las melancólicas» o «Triángulo»— la opción concreta de Moreno Alba respecto al tipo de comunicación que desea establecer con el espectador. Dado ese interés máximo por una belleza aparental, las otras dos vías mencionadas quedan en un bloqueo continuo: ni la búsqueda de dar ciertos datos sobre el contexto socio-político en que se mueven los personajes (caracterización liberal y hasta progresista del padre, lo que se contradice —pese a la cita de «El gatopardo», entre muchas otras referencias— con sus privilegios caciquiles, su comportamiento concreto y su situación de clase; huelga de los trabajadores, respuesta señorial de los latifundistas, menciones al momento político del país) consiguen situar «Pepita Jiménez» en una órbita mínimamente más comprometida que la suya propia, ni tampoco el deseo de interiorizar en el personaje de Luis de Vargas mediante la presentación —muy desafortunada— de sus

ños cotidianos logra otra cosa que rellenar una débil y repetitiva acción en la que —paradójicamente, si se intenta lograr un completo retrato psicológico del protagonista siguiendo los pasos de Valera— se dejan reducidos los dos decisivos puntos de inflexión del comportamiento del seminarista al sonido de una siempre socorrida «voz en off».

Respecto en «Pepita Jiménez» el indudable esfuerzo y buena voluntad de Moreno Alba (que sirve para que no me cause la misma irritación que tantas otras películas españolas), así como la mencionada labor de Alcaine y la de Stanley Baker, junto a un cuidado trabajo de ambientación que desliza la historia hacia principios de siglo, pero creo también que es un exponente significativo de ese cine sujeto a una moda temática y —lo que quizá en profundidad sea más grave— a un manierismo estético que, al faltar toda ligazón la realidad, quiere sustituirla en provecho de una ortodoxia formal, de una «manera» preciosista que surge siempre en situaciones de represión o asfixia colectiva. ■ FERNANDO LARA.

¿América, América!

El mito de una lejana y fértil tierra capaz por sí sola de solucionar todos los problemas es el eje de la es-

peluznante crónica que hace Jan Troell en su película «Los emigrantes», uno de los premios del Festival de Cannes de hace unos años y uno de los éxitos comerciales más interesantes del cine sueco.

El mito de esa tierra lejana se contrapone, naturalmente, a la sordidez de una realidad miserable, donde la división en clases de una sociedad no permite el más mínimo desarrollo económico, cultural, humano de los menos favorecidos en esa división. Los protagonistas de la película de Troell sufren las deficiencias de su nivel económico y las injusticias de sus «patrones» (innumerables, según citan en su momento dado); van aumentando frustraciones hasta entender que no es posible solucionarlas sin huir del país y refugiarse en esa mítica y lejana América. La falta de una conciencia social más profunda quedará plasmada en la segunda parte de esta película —aún no estrenada en España—, donde Troell enfrenta a sus personajes con la realidad de ese mundo mítico. La crónica se limita en esta primera parte a recoger los incidentes del complejo y terrible viaje que esos emigrantes hambrientos deben realizar para culminar con un falso «final feliz» a su llegada de la tierra prometida; hay suficientes datos, sin embargo, a lo largo de la película para entender que ese final no corresponde a la solución del problema, sino que éste queda sólo aplazado. Justo hasta que los protagonistas entiendan que no todo consiste en cambiar de decorado, que los mecanismos se repiten, aunque aparentemente no lo parezca.

En el trabajo de Troell hay, sin embargo, algo aún más admirable. Sus personajes, tipos en el guión, acaban obteniendo en la puesta en escena una peculiaridad apasionante a base de humanizar cada situación al extremo. Sutiles juegos de miradas, descubrimien-

to de momentos teóricamente intrascendentes, observación de pequeños detalles, profundización, en definitiva, de todas y cada una de las pequeñas partes del film dan a «Los emigrantes» una riqueza continua. Apoyado este trabajo en unos actores extraordinarios —entre los que figuran como principales Liv Ullmann y Max von Sydow—, la película va abriéndose a cada instante a nuevas sugerencias, a múltiples vertientes, sin abandonar por ello el eje central, el mito de esa tierra prometida que se señalaba más arriba. En función de éste, la vida cotidiana de los personajes, esas pequeñas «humanidades» acaban por obtener un complejo sentido político. Ya en «El fuego de la vida», de reciente estreno en España, Jan Troell nos descubría ese interés suyo por captar en cada momento aquellos elementos de la acción que puedan acercarlo al espectador y que puedan acercarle a él mismo a la comprensión plena del conflicto de sus personajes. En «Los emigrantes» esto se acompaña, además, con un trabajo fotográfico espléndido, que termina por definir la crónica como un mosaico histórico indiscutible.

Quizá, a pesar de todo, pueda pensarse que «Los emigrantes» alcanza ciertas ingenuidades; la definición de la nueva América, con la simple exposición de esclavos, indios, ricos y pobres, aderezados con alguna ironía, puede no alternarse debidamente con el rigor de lo presentado previamente. Sin embargo, injusto sería anular la importancia de esta película —de dos horas y media de duración— por ciertos errores dramáticos. Hay un planteamiento de base mucho más importante, que hace de la película un documento curiosamente transcribible a otros países europeos supuestamente alejados en cultura y en problemas sociales a Suecia. ■ DIEGO GALAN.