

CINE

En beneficio de Barbra

Peter Yates parece estar dedicado por la industria de Hollywood a dirigir películas que sirvan de lucimiento al joven «star system» norteamericano: Steve McQueen en «Bullitt», Dustin Hoffman y Mia Farrow en «John y Mary», George Segal y Robert Redford en «Un diamante al rojo vivo», Peter O'Toole en «La guerra de Murphy»... Ahora es Barbra Streisand (y, en mucho menor grado, Michael Sarrazin) quien es puesta en las manos de Yates con el fin de intentar repetir el éxito de «¿Qué me pasa, doctor?», lo que para los distribuidores españoles no ha pasado inadvertido, como demuestra su «ingeniosa» traducción «¿Qué diablos pasa aquí?» de lo que en el título original era «For Pete's sake» («En beneficio de Pete»). La distancia que separa el film de Bogdanovich del de Yates viene a ser exactamente la misma que existe entre ambos realizadores, entre un hombre que se aprovecha de los moldes de la comedia americana clásica para ofrecer un producto nuevo y personal —caso de Bogdanovich— y un simple artesano como Yates que pone un oficio casi siempre poco inspirado al servicio de un guión y de unos actores taquilleros.

La relativa novedad de «¿Qué diablos pasa aquí?» (utilicemos ahora los signos de admiración que, erróneamente y en vez de los de interrogación, figuran en el título español) consiste en que sus personajes centrales no



pertenecen a la alta burguesía, tal como sucede tradicionalmente en la comedia americana, sino a una clase media con dificultades económicas, dada la profesión de taxista —aunque sólo temporalmente, en espera de terminar sus estudios de arquitectura paisajística— de su protagonista. En el primer tercio del film, ello parece que va a ser importante en cuanto que se nos muestran los problemas de dinero que puede tener una pareja joven en el Nueva York de hoy. Pero tras unos apuntes muy levemente críticos sobre la carencia de la vida, los bancos o los seguros, la película se desvía totalmente hacia un camino donde se intenta llegar al «gag» mediante la incongruencia, la exageración o el absurdo. Es el terreno buscado por los productores para que Barbra Streisand repita su papel de «chica alocada, extravagante e incongruente, pero de excelente corazón», que la hace «reconocible» por parte del público.

Curiosamente, bajo toda esa apariencia de «alocamiento», «extravagancia» e «incongruencia», bajo la superficie «moderna» de «¿Qué diablos pasa aquí?» (1974), en lo que se refiere a tipos, hechos o modas, el film ofrece

idénticos esquemas o patrones de comportamiento que los propuestos desde siempre por la comedia americana. Barbra será una amante esposa entregada a su marido y a su hogar, que no trabaja «en la calle» (se dedica a hacer minúsculas ventas por teléfono) porque el «no está aún lo suficientemente maduro para que su mujer le mantenga», dispuesta a todo tipo de sacrificios, incomprensiones y luchas para salvar su amor,

que prefiere matar —transportando bombas— a acostarse con otro señor que no sea su marido, que luce numerosos «modelitos» pese a las dificultades económicas de la pareja, solventadas gracias al arrojo de la mujer... Menos mal que todo su esfuerzo tendrá recompensa, los negocios saldrán bien (a costa de los rusos, que se comen las tripas de cerdo que les venden los norteamericanos) y el amor de su esposa volverá cuando las cosas parecían no tener solución. Todo un modelo de comportamiento propuesto desde la pantalla, que los espectadores no dejarán pasar —en uno u otro sentido— sin la suficiente atención. Condimentado con las muecas de la Streisand, la digestión es mucho más fácil (1).

Bastante menos sencilla es otra digestión: la de «Vampira» (1974), de Clive Donner, penosa parodia del cine de

(1) Muecas bastante poco visibles en el cine madrileño Roxy B, cuyo proyector lleva estropeado varios meses con desentonces continuos.

vampiros y de su protagonista máximo, el conde Drácula. Si Donner —de quien sólo se puede recordar con agrado «Fango en la cumbre»— ya demostró su nulo sentido de la farsa en «¿Qué hay de nuevo, Pussycat?», en este caso rebosa los límites del ridículo y la paciencia del público, sólo tomado en cuenta para meterle por los ojos la publicidad de «Playboy» que inunda el film. ■ FERNANDO LARA.

Una obra maestra de Berlanga

«El verdugo» es la culminación del cine de Luis García Berlanga, una obra en la que se sintetizan perfectamente sus preocupaciones estéticas, políticas y personales más claras. A lo largo de toda su carrera, Berlanga ha ido perfilando los elementos dramáticos de su poética hasta desembocar —justo en «El verdugo», realizada en 1963— en la crónica negra y desesperada de una España subdesarrollada donde los condicionamientos de una

cultura social mantenida durante años impiden cualquier tipo de realización personal o colectiva. En «El verdugo», a través de una alucinante anécdota concreta (la necesidad que tiene un individuo de ejercer el oficio de verdugo para conseguir un piso donde vivir con su mujer, con la que ha tenido que casarse «por la fuerza»), Berlanga describe una panorámica terrible sobre las constantes más claras de una mentalidad nacional impedida de afrontar la realidad con un mínimo de libertad. El espejo deformante de «El verdugo» nos acerca a la mejor literatura española de todos los tiempos, aquello en la que, igualmente, «el problema de España» se veía esperpentizado y trágico, entroncándose en una tradición estética aún de enorme vigencia e importancia. Los quince años transcurridos desde la realización de «El verdugo» (sus grandes problemas de censura, su convulsiva presentación en el Festival de Venecia, los cortes sufridos —y que aún se man-



«El verdugo», de Berlanga (1961).

tienen—) no restan a esta película la menor actualidad. Los datos ambientales puede que hoy tuvieran otras características, pero no así el sentido último de la obra ni, por supuesto, su estructuración dramática.

En la modalidad de reposiciones veraniegas, «El verdugo» es la única que merece no sólo una revisión (ya que es una película que mejora según se la va conociendo más profundamente), sino una exhibición continua junto a otras obras de Berlanga y a la restante pero importante lista de películas de otros directores españoles que, como Berlanga, se plantearon su trabajo con un enorme sentido de responsabilidad sin traicionar en ningún momento el respeto obligado al espectador y el respeto debido a su propia personalidad. «El verdugo» merece una apasionada recomendación. ■ D. G.

«El tiranuelo de aldea»

Desde una postura teórica, al enjuiciar el film de Barbet Schroeder «General Idi Amin Dada» (1974) habría que diferenciar la opinión que nos merezca la figura del dictador ugandés y la perspectiva que este documental ofrece sobre él. Pero desde un plano práctico, una vez visto y analizado el film, ambos niveles tienden a confundirse, a englobarse dentro de una misma valoración. Es el error principal del trabajo de Schroeder, quien, curándose en salud al calificar la película de «autorretrato» del general —hoy ya mariscal—, acaba haciendo el juego a Amin, sin adoptar nunca esa mirada crítica y realmente informativa que exigía el personaje. Destacar continuamente los aspectos cómicos, desmesurados



Idi Amin Dada es entrevistado por Barbet Schroeder para el documental que realizase sobre el dictador ugandés.

e histriónicos del Jefe de Estado ugandés proporciona, sin duda, al film una brillantez y atractivo en muchos de sus momentos que habría sido difícil conseguir por una vía más rigurosa y exacta. Pero ello muestra una falta de consistencia ideológica y política, una especie de aventurismo ético, que invalidan la labor de Schroeder a menos que hagamos abstracción de quién es realmente Amin y cuál es el papel que hoy desempeña en África.

Muy reciente está en TRIUNFO (número 667) un artículo de Joaquín Rábago que enumeraba las conclusiones a que había llegado una Comisión de Juristas de la ONU sobre la situación en Uganda y la responsabilidad de matanzas y todo tipo de violaciones de Derechos Humanos en que ha incurrido Amin desde su toma del poder en 1971. Un poco más lejano (TRIUNFO, número 603), otro artículo de Olivier Todd también daba cuenta suficientemente de la ejecutoria de este «tiranuelo de aldea», como le calificase el profesor británico Dennis Hills en una biografía que, hallándose sólo en estado de manuscrito, estuvo a punto de costarle la vida a manos de Amin. Nuestros lectores

poseen, pues, una valoración informativa del personaje lo suficientemente amplia como para insistir ahora en cuál es su realidad. Pero ante el simple hecho de que Amin haya hecho asesinar a un número de personas cuya cifra parece oscilar entre 25.000 y 250.000, uno

no puede dejar de contemplar el documental de Schroeder con una notable irritación, constatando que las continuas bufonadas de Amin, sobre todo cara a otros dirigentes extranjeros, no son más que el aspecto más nimio e intrascendente de una paranoia de poder capaz

de cualquier arbitrariedad.

Paradójicamente, Schroeder dedica a esta faceta de Amin el máximo metraje de su película. Bien es cierto que, bajo la amenaza del dictador de ejecutar a parte de la población francesa en Uganda (150 personas, a las que previamente habían encerrado) si no se cumplían sus deseos, del film se han suprimido «unas escenas de ejecución pública y el comentario sobre la desaparición de 80.000 personas con motivo de su subida al poder, así como la precisión del asesinato de su ministro Michael Ondaga y la última frase de la película: «Tras un siglo de colonización, no olvidemos que es en parte una imagen deformada de nosotros mismos lo que "General Idi Amin Dada" nos remite y que no complació en absoluto al aludido» («Nuevo Fotogramas»). Pero

aceptando la importancia de tales planos —que por otra parte no llegaban al minuto y medio de duración—, creo que la inaceptabilidad política de este documental proviene de la postura previa de Schroeder, de su confesado deseo de ser ambiguo por encima de todo y de no pensar ni por un momento en cuál podía ser la reacción del público ante lo que viese. La irresponsabilidad que se deriva de tal postura es perfectamente consecuente con la obra anterior de este cineasta («More» y «La vallée»), pero, ante todo, con una concepción general del hecho filmico que aplica a la imagen un carismático papel objetivo y revelador por sí mismo, que está muy lejos de la realidad. Schroeder piensa, y en este sentido actúa, que una cámara situada ante un personaje es capaz de dárselo íntegramente, de mostrarlo de

CANCION

Huelva: Un Festival de folklore

Los días 30 y 31 de julio se celebró en Huelva el que quizá sea único Festival de música folklórica hispanoamericana de cierta envergadura en nuestro país. A lo largo de sus cinco ediciones, esta muestra del folklore sudamericano y español ha ido cobrando importancia y depurando su calidad. En esta última, los participantes resultaron verdaderamente representativos de lo que se entiende hoy día por folklore en los países de habla hispana: una forma de canción hecha desde el pueblo y para él, con una temática que oscila entre la denuncia y el testimonio. Isabel Parra presentó a Chile, al Chile del exilio, de manera realmente emocionante. Horacio Guara-

ny mostró una vez más su calidad como intérprete, a pesar de que exista algo en su forma de cantar —o de actuar— que inspira una cierta desconfianza en cuanto a la veracidad del personaje. El grupo espa-

ñol Jarcha resultó sorprendente: mezclaron con acierto una música que tiene sus raíces en el flamenco con textos agresivos basados en poemas de Miguel Hernández; aunque no se puede decir que lo que hicieran fuese verdadero "folklore", pues se apoyaba en una interpretación culta de éste, demostraron sin embargo que popularidad y calidad no están reñidas, y que es fácil difundir la poesía de calidad utilizando para ello la música popular.

Cerró el Festival Lucha Villa, que, acompañada por el Mariachi Vargas, interpretó canciones tradicionales mejicanas. Su interpretación fue soberbia y deliciosamente tónica: verdadero folklore sin más pretensiones que la de ser expresión del sentir de un pueblo. ■ E. HARO IBARS.

