



«Rompehuesos» («The longest yards», 1974), de Robert Aldrich.

reclusos que sirva de «sparring» al oficial de la cárcel, formado por sus vigilantes. Con ello, Aldrich hace caminar a su película en una doble dirección: el retrato de un mundo de dominantes y dominados, de hombres que se realizan en la violencia dentro de cualquiera de sus campos, fácilmente intercambiables, y la descripción de un personaje al que —dentro de una temática muy querida por los cineastas americanos de la generación intermedia, de aquellos que comienzan a trabajar después de la segunda guerra mundial— se le ofrece una «segunda oportunidad», una nueva posibilidad de dar a su vida un sentido del que carecía. Más allá de la intersección de estas dos anécdotas, «Rompehuesos» puede ser analizada como la reducción a ese universo concreto de varios de los elementos (necesidad del éxito, sentido de la competición, enfrentamiento de grupos sociales marginados con los detentadores del poder) que configuran la realidad estadounidense en un sentido global. Aldrich,

representante cualificado de «director violento» hasta haber llegado en más de un caso —«Comando en el mar de China» o «La venganza de Ulzana», por ejemplo— a posiciones abiertamente fascizantes, aplica a todo el conjunto descrito un sentido de la violencia que (peese a sus complacencias) al menos es liberador de una represión organizada, aunque nunca llegue a las cotas de lo revolucionario, toda vez que la situación analizada no queda subvertida tras el film, sino sólo momentáneamente cambiada de signo.

Mucho menos significativas son, cara a la orientación de esta reseña, «Carne viva» («Prime cut», 1972) y «Sábado inesperado» («Mordí e fuggi», 1973). Ambas por su obligada y cortante adscripción a un género —cine negro— y comedia, respectivamente— y por las imposiciones de producción sobre el criterio de sus autores, que hacen de la primera un film extraño y contradictorio y obligan a la segunda a un final mistificador. También esta es una forma de violencia. ■ **FERNANDO LARA.**

El amor en el cine español, como siempre

Las comparaciones son odiosas, como se dice habitualmente. En ocasiones, sin embargo, inevitables. Y hay varias respecto a la película «El Libro del Buen Amor», ópera primera de Tomás Aznar, que se ha estrenado en Madrid con un sorprendente éxito de público. La primera comparación surge con las prohibidas películas «El Decamerón», «Los cuentos de Canterbury» y «Las Mil y Una Noches», de Pasolini, donde, como Aznar pretende en su película, se adaptaban a la imagen las obras «pícaras» clásicas de la literatura, para dar no sólo una oportunidad de «solaz» al reprimido espectador, sino para plantear primordialmente un concepto de la libertad y el sexo, una vital alegría de vivir fuera de todo prejuicio y condicionamiento, que hacen de esta trilogía de Pasolini un prodigio de frescura y revulsión.

La segunda comparación surge con el propio texto que Aznar pretende haber llevado a la

pantalla: la obra del Arcipreste de Hita, donde, en el sentido antes aludido, Juan Ruiz expresaba con ironía y desparpajo una manera de vivir y entender las relaciones amorosas que poco tienen que ver con la timorata, pudibunda y reprimida visión de nuestros días.

La tercera, con otras películas españolas que sí quieren esforzarse por profundizar en los mecanismos de relación entre los españoles y que luchan desafortunadamente por combatir los límites de la estrecha censura española. Como ya se sabe, plantearse en serio los problemas que el español tiene no es tan fácil de cara a los guardianes de nuestra moral y nuestro conocimiento como hacer bromas intrascendentes con pretensiones de llegar al punto máximo de posibilidades.

Con cualquiera de estas comparaciones (odiosas, como digo), la película de Aznar queda reducida a un juego mínimo y hasta engañoso que sólo es capaz de atraer a espectadores deseosos de ver, por fin, en las pantallas españolas aquello que tan celosamente se le prohíbe

desde hace años. Oír algunos tacos, contemplar rápidamente algún desnudo femenino (y hasta masculino), ver por primera vez que la gente hace el amor y asistir al debut como actor de un cantante famoso, son ingredientes poderosos para atraer al público. Lo que ocurre posteriormente viendo la película es que las escenas «pícaras» (y este es un calificativo de la publicidad) se quedan reducidas a cuatro chistes reprimidos que se contrapuntean más tarde con una frenética y espiritual historia de amor, porque ya se sabe que aquí las relaciones amorosas sólo tienen sentido cuando media el matrimonio o algo que se le parezca. Que una película tan conservadora y tradicional haya podido escandalizar a algún crítico de periódicos no hace más que demostrar una vez más que estos críticos sólo son capaces de ver la apariencia: no sólo quieren que se les diga las cosas de siempre, sino que exigen, además, que tengan la forma y la estructura de siempre.

«El Libro del Buen Amor» no es sólo una nueva insistencia en la tristeza, el fracaso y la pesadumbre de cualquier historia de amor que no responda a los cánones «exigibles» (y puede que Aznar no se lo haya planteado así, pero este es el resultado, digamos moral, de su obra, al menos en mi opinión), sino una película que refleja, frente al problema del sexo, una timorataz alarmanante. (La cita de Pasolini sería aquí criminal; Aznar se coloca en sus atípicas por mucho que aprovechara la cacareada apertura censorial de hace un año. Prueba de ello es que mientras su «... Buen Amor» recibe todos los parabienes, Pasolini sigue prohibido, y no se trata sólo de una cuestión de desnudos.)

A la cualidad funda-

mental de su película se añaden, además, elementos chirriantes que la hacen inverosímil y, en ocasiones, grotesca. No ya sólo la sombra de bañador que luce Patxi Andión, interpretando el Arcipreste de Hita; la gordura de Blanca Estrada mientras se oye hablar de su cuello de garza y su mínimo talle, la espantada de un pueblo que huye de la peste confundiendo la peste con un terremoto, sino, además la interpretación de los actores, la estructuración monótona de las secuencias, la elección de los decorados (con esos cambios brutales entre interiores y exteriores) y, en fin, el inevitable resultado de una película que parte de planteamientos imposibles: por falta de una concordancia mínima entre el espíritu del libro y el autor de la película, por la labor de la censura (aunque en este caso haya hecho la «vista gorda»), por la falta de un presupuesto económico adecuado... El cine español de 1975 no está autorizado para llegar al nivel de la literatura del siglo XIV. ■ **DIEGO GALAN.**

TEATRO

Crónica de las IV Jornadas de Teatro en Vigo

Los grupos de teatro independiente de Vigo llevaron a cabo, como en años anteriores, las IV Jornadas de Teatro, que este año tuvieron un inteligente planteamiento y una programa-