

espectador español puede a partir de "Teorema" encontrar las llaves que le permitan abrir un universo que quizá hasta ahora (y pienso, por ejemplo, en "Porcile" o "Edipo, el hijo de la fortuna", largometrajes inmediatamente posterior y anterior al que comentamos) se le aparecía como algo excesivamente cerrado, complejo e incluso inadecuado.

Y concedo a "Teorema" este valor de "vía de conocimiento" no ya por su excepcional calidad como obra cinematográfica, ni siquiera por la estimación subjetiva de que nos hallemos ante el mejor Pasolini, sino por mi creencia de que —merced a una estructura narrativa que es tan férrea como el título de la película hace suponer, pero, precisamente por ello, tan matemáticamente clarificadora— "Teorema" sintetiza con el máximo de exactitud unas constantes temáticas que, presentes a lo largo de la trayectoria de Pasolini, cabría incluir en estos cuatro núcleos: a) el testimonio de la crisis histórica de una burguesía industrial que se debate entre su inercia como clase y su deseo inconsciente de encontrar una alternativa distinta para su existencia; b) lo sagrado (o lo mítico o lo mágico) como un valor olvidado por dicha burguesía mediante una etapa anterior de distorsionamiento y mixtificación; c) la realidad de un subproletariado —o, en otros casos, de un campesinado— que mantiene sin contaminar dicho valor, pero también sin explicitarlo exteriormente, es decir, en estado de potencia, y d) la creencia de que el erotismo es, más allá de una "fuerza natural", el único sistema de signos verdaderamente comunicativo dentro de una sociedad que ha prostituido cualquier otro código de relación interhumana.

Constantes que, de acuerdo con el nombre del film, Pasolini no aplica aquí a manera de axiomas ("principio, verdad o proposición tan evidente que no necesita demostración"), sino como hipótesis de un verdadero teorema ("toda proposición que necesita ser demostrada para convertirse en evidente"). Es, pues, también la suya una "vía de conocimiento" que se articula

en torno a una acción dramática muy simple, donde dichas hipótesis van a entrar en juego: al seno de una familia de la alta burguesía milanesa llega un "huésped", un "visitante", que transforma la vida de cuantos la integran después de haber mantenido relaciones sexuales con todos ellos. Una vez producida su marcha, cada uno de los cuatro miembros de dicha familia orientará su existencia de manera radicalmente distinta a como era antes de que surgiera el "visitante", pero todos acabarán en uno y otro tipo de alienación o autodestrucción... Sólo las lágrimas de la criada de origen campesino, que también tuvo contacto con el "huésped", indican bajo la tierra que cubre su cuerpo el posible renacimiento —según mantenía Pasolini— de una primitiva civilización agrícola donde "lo sagrado" no conduzca a la destrucción.

Desde esta centemplación del film, la cuestión de quién sea ese "huésped" me parece irrelevante. Dios, la Belleza, la Autenticidad, Eros, Dionisos, la Libertad... caben dentro de ese concepto de lo sagrado, lo mágico o lo mítico que Pasolini introduce para desencadenar su demostración del teorema. A cada espectador corresponde ahora darla o no por válida. ■ FERNANDO LARA.

Viejos tiempos

Tres películas norteamericanas estrenadas recientemente en España tratan de repetir viejos esquemas de películas que, por una u otra razón, acabaron por convertirse en otras ocasiones en grandes éxitos comerciales. "Hindenburg", de Robert Wise; "La reencarnación de Peter Proud", de J. Lee Thompson, y "Tarde de perros", de Sidney Lumet, son títulos que se remiten, antes que a un interés particular, a una trayectoria del cine de Hollywood que conseguía, con las fórmulas imitadas en estas películas, no sólo sustanciosos beneficios de taquilla, sino hasta en ocasiones, películas cuya importancia superaba las previsiones meramente mercantiles de los productores. Bastaba que pudieran ser dirigidas

por Huston, Hawks, Ford, Cukor, para que —no siempre, pero sí las suficientes veces para poder destacar ahora a estos directores junto a otros muchos— esos temas esquemáticos y repetitivos tuvieran ocasión de alcanzar niveles expresivos que ahora, en manos de realizadores menos imaginativos y también menos interesados en lo que hacen, no superen siquiera el simple y mero entretenimiento de tebeo. Inevitable es considerar también que, además del "talento" particular de unos directores, el cine de Hollywood respondía entonces —años treinta y cuarenta— a unas estructuras donde todo era posi-

capaz de imaginar el desarrollo de la secuencia siguiente a la que está viendo sin hacer para ello el menor esfuerzo inventivo; lo que se repite aquí es una fórmula estética conservadora y gris que da inmediatamente la clave de la película. "Suspense" barato destinado a la ingenua identificación del espectador con un protagonista irrepetible y atípico cuya conducta o cuyo medio de acción no traspasan la mera anécdota. Si ha habido en los últimos estrenos alguno especialmente aburrido e irrecomendable, habría que citar esta "reencarnación" como modelo. Sin olvidar por ello el "Hindenburg", de Wise, donde se imitan

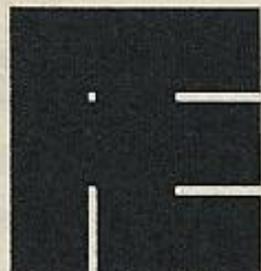


"La reencarnación de Peter Proud", de J. Lee Thompson.

ble: desde la necesidad urgente de repetir siempre las mismas películas con los mismos actores, hasta la posibilidad de que esas repeticiones tuvieran unos márgenes de libertad que la preocupación de cada autor desarrollaría en sentidos diversos.

El caso es que ante los tres títulos recién estrenados aquí, se tiene continuamente la impresión de que, en lugar de estrenos, son reposiciones. Tal es la mimética y aburrida imitación que hacen de películas anteriores. Y si, en todo caso, no se imitan géneros o películas concretas (como en el caso de "La reencarnación de Peter Proud"), es tal la ausencia de inventiva del señor Lee Thompson, que cada espectador es

de nuevo los mecanismos de las películas "de catástrofes". De nuevo aquí hay, pues, una extensa gama de personajes de "caracteres bien distintos y definidos" (?), que van a desarrollarse a lo largo de dos horas (dos largas e interminables horas) para, finalmente, morir o no (según el capricho del guionista) en la terrible catástrofe que se avecina... y que el espectador imagina desde el principio de la película. Si hasta ahora las "catástrofes" del cine "moderno" partían de tragedias inventadas, aquí se nos da la coartada histórica refiriéndose al fracaso del vuelo del "Hindenburg", dirigible nazi que, se decía, había sido creado para demostrar al mundo la superioridad técnica de la Ale-



FERNANDO TORRES
EDITOR

**SERIE ARTE/
COMUNICACION**
IDEOLOGIA Y LENGUAJE
DE LA PUBLICIDAD

Lamberto Pignotti.
Prólogo de Román Gubern.

**SERIE CINE:
TEXTOS
CINEMATOGRAFICOS**
EISENSTEIN/DOVJENKO.
TRAGEDIA ATEA/
ROMANTICISMO
REVOLUCIONARIO

Guido Aristarco.
Introducción, notas
y filmografías
de Julio Pérez Perucha.

**SERIE
INTERDISCIPLINAR**
ESCRITOS SOBRE
LA LIBERTAD POLITICA
Y EL SOCIALISMO

Luis García San Miguel.

EL SALON DE 1846

Charles Baudelaire.
Traducción y notas
de Joaquín Dolz Rusiñol.

DIALECTICA Y LIBERTAD

Foucault, Hyppolite, Kosik,
Marcuse, Montero, Schaff.

ELITES Y DEMOCRACIA

Luis Rodríguez Zúñiga.

**RELIGION E IRRELIGION
HISPANAS**

Enrique Miret Magdalena.

SERIE PLURAL
EL TEATRO ESPAÑOL
EN EL BANQUILLO

Miguel Ángel Medina.

Solicite información n.º 1.
Cirilo Amorós, 71.
Valencia-4 (322 75 20).

mania hitleriana. Mientras que permanece ignorada para la Historia la auténtica razón de ese fracaso —sabotaje o accidente—, la película de Wise no duda en "demostrar" que fue la primera de esas causas la responsable del hundimiento de la experiencia, sin encontrar para su explicación más que un peregrino personaje medio enloquecido que, si no tenía suficientes razones políticas para sabotear, tiene la suerte de perder a su novia a manos de la Policía secreta nazi en medio del desarrollo de la película, con lo que aumentan sus razones.

Por último, "Tarde de perros", de Lumet, que se remite a las películas de atracos como modelo genérico y que dice inspirarse en un hecho real ocurrido en Nueva York en 1972. La inspiración no trasciende la anécdota, porque, aunque ligeramente apuntadas, no se desmenuzan nunca las posibles líneas importantes que la anécdota lleva consigo. Ni la conducta de la Policía (con un absurdo despliegue de fuerzas para contrarrestar la actitud de los ingenuos y frustrados atracadores, con un asesinato final, frío, calculado y, por supuesto, innecesario), ni la de los propios atracadores (de los que uno de ellos destaca fundamentalmente: aquel que tenía como motivo del atraco la necesidad de conseguir dinero para pagar la operación de cambio de sexo a su amante masculino) son analizadas en profundidad. Durante toda la película, Lumet no sabe a qué carta quedarse: seguir la simple aventura de un hecho menor, si entenderlo en su posible perspectiva política, si hacer un alegato con la excesiva violencia de la Policía, si inclinarse por el análisis psicológico de un personaje particular que podría conducirle al entendimiento de muchas conductas humanas aparentemente anormales. El resultado es, si bien por comparación a las otras dos películas citadas, más brillante, no por ello de mayor interés.

Nos encontramos ante títulos que cubren la programación consumista de unos locales que siguen teniendo cerradas las posibilidades de programar aquellas películas que siguen

haciéndose por esos lares (y por éstos, que Amilbia, en "Pueblo" hablaba de hasta catorce películas españolas con graves problemas de censura). Películas insoportables se hacen por todas partes, pero también hay otras que, al menos por compensación, tienen que programarse con las mismas facilidades. ■
DIEGO GALAN.



**"Camelamos
naquerar"**

He visto el espectáculo en el teatro de la Princesa (teatro nacional), de Valencia. Antes se ha presentado en diversos locales del país y sé que muy pronto podremos verlo en uno de los grandes teatros de Madrid.

El texto y el guión son del poeta granadino José Heredia; la dirección, de Mario Maya, que interviene a su vez como bailar al lado de la excelente Concha Vargas. Dos cantaores, Gómez de Jerez y "El Piky", y dos guitarristas, Paco Cortés y Pedro Escalona, completan esta breve compañía.

Sobre la intención de "Camelamos naquerar" (queremos hablar), los textos de José Heredia no dejan la menor duda. Se trata de recordarnos las persecuciones de que fue objeto el pueblo gitano y afirmar la voluntad de que acaben definitivamente; los textos de antiguas disposiciones y cantes dan fe de lo primero; los versos de Heredia y la misma existencia del espectáculo, de lo segundo. Paralelamente están nuestras propias conclusiones, a la vista de los viejos y segregados barrios y del lugar que aún hoy ocupan los gitanos en la sociedad española. El trabajo, como se ve, se inserta claramente en una corriente que, frente al manejo turístico, populachero o académicamente erudito del cante andaluz, tiende a subrayar su origen social, las situaciones represivas que contribuyeron a prestarle su actual acento, su valor, en fin, de gran crónica popular. Personalmente, hace ya varios años, en una serie de reportajes publicados en TRIUNFO —y recogidos luego en un volumen que, en razón a la colección que lo encuadraba, se tituló "Lo que sabemos del flamenco"—, insistí yo mismo en una interpretación política del cante, que luego han ensanchado muchos grupos y personas.

Primero, tímidamente, en privado; luego, en el papel impreso; después, en la proyección aislada de algunos cantaores; ahora, ya en el teatro, a través de una serie de espectáculos, cada cual con sus características propias, pero ideológica-



"Camelamos naquerar", de José Heredia: denuncia de una segregación.