

Schlesinger consigue la obra más consistente de una irregular filmografía. Porque existe en ella un honesto acercamiento a ese "malestar" en las relaciones humanas tan definitorio de nuestra cultura occidental. ■ FERNANDO LARA.

La "sexualidad integrada"

Vilgot Sjöman se hizo famoso por esos mundos a raíz del éxito escandaloso de "Yo soy curiosa", en sus versiones "yellow" y "blue", mediados los años sesenta. Tal como van las cosas por aquí, parece muy improbable que esta película llegue a nuestras carteleras, y no tanto a causa de su audacia erótica como por los directísimos ataques que en ella había contra el general Franco. Tampoco el resto de la filmografía de Sjöman ha sido contemplado en España —salvo alguna proyección de festival, como el pase de "Mi hermana, mi amor" en la Semana de Benalmádena de 1973—, hasta llegar a "Un puñado de amor" ("En handfull kärlek", 1974), su antepenúltima obra que se acaba de ver en Madrid con escasisima asistencia de público.

Expuesta su nada original teoría sobre la "sexualidad integrada" (donde propone una profundización de la libertad expresiva que hoy el cine va disfrutando, mediante la verdadera inserción de lo sexual en el conjunto de la personalidad humana, huyendo de un fácil exhibicionismo pornográfico), al mismo tiempo que realizaba sus dos últimos films ("El garaje" y "Tabú"), de hecho Sjöman había ya conducido toda su carrera en este sentido. Dimensión sexual y dimensión política o social han aparecido incesantemente mezcladas en sus películas, de cierta manera que a unos se les presentaba como mutuamente enriquecedora, y a otros como simple fórmula comercial que ofrecía sabrosos rendimientos de taquilla. Quizá la verdad conciliaba ambas posturas, perteneciendo Sjöman a ese amplio grupo de realizadores que piensan simultáneamente en la temática que les interesa y en el dinero que van a ganar gracias a ella.

De cuanto queda mencionado, "Un puñado de amor" es muestra cumplida. Bajo el propósito de "tratar problemas sociales y morales del pasado con una actitud moderna, cercana a

En la muerte de Jean Gabin

De alguna forma, la carrera cinematográfica de Jean Gabin está vinculada a la evolución de los más claros prototipos del cine francés. Mientras en los años treinta era el personaje ideal para interpretar aquellos antihéroes negativos y destruidos ("Pepe le Moko", "La bandera", "Les bas fonds") que preludivan la catástrofe de la guerra próxima y que, por otro lado, suponían en la producción francesa la única forma de competir con el claro predominio del cine americano (enfrentando a la comedia vivaracha y optimista de Hollywood el "realismo poético" de *Carné* o *Duvivier*, desesperanzados ante su realidad y su futuro) en los últimos años de su carrera Gabin era el buen burgués que aún conservaba cierto "sprit", pero no podía ya malgastar un gesto si no era para demostrar la "elegancia natural" del buen actor. Rompiendo con su imagen legendaria de hombre perdedor, Gabin se esforzaba por ganarse un puesto "de calidad" en una sociedad bienpensante. Más o menos, lo que le ha ocurrido al cine francés en este tiempo, si olvidamos el insólito parentesis de la "nouvelle vague".

Un actor no es nunca una etapa del cine, salvo en lo que se refiere a la moda que él mismo cree. Los productores, si consideran que su imagen vende, fabricarán películas para él; de otra manera, el actor se limitará a servir las películas que le vayan llegando. En este sentido parece



que Jean Gabin tiene claramente diferenciadas dos etapas en su filmografía: la primera, en la que lo que importa ahora realmente son las películas que hizo (las de los directores antes citados, a los que hay que añadir al genial Jean Renoir), para, en la segunda, ser la "estrella" prácticamente insustituible. Paradójicamente, lo que parece un éxito es realmente un fracaso: las últimas películas de Gabin son lo peor de su carrera ("Todo un señor", "Rififi a Paname", "El falsificador de Argenteuil"...).

Actor "de tipos", tampoco pasará a la Historia por su particular sistema interpretativo. Poco después de iniciar su carrera sería desbancado por Humphrey Bogart, con el que parecía tener algún punto de contacto... Ha muerto con Jean Gabin un trozo de una época del cine francés de la que él no fue creador. ■ D. GALAN.

los problemas actuales", el cineasta sueco dirige su atención hacia un conflicto de clases situado en el Estocolmo veraniego de 1909. Una familia burguesa y una pareja proletaria que se relaciona con ella por motivos laborales y eróticos constituyen el entramado novelesco —muy novelesco— sobre el que Sjöman basa su descripción de conflictos, el más detonante de la huelga general desencadenada en tal año y las actitudes que ante ella adoptan esas dos clases sociales enfrentadas. Falto de un propósito definido en su narración, de un punto de vista coherente y explícito, "Un puñado de amor" se queda en lo descriptivo, en la pura ilustración reiterativa de unos comportamientos y unas situaciones sin más desarrollo que el aparental, con pérdidas de tiempo continuas. La "sexualidad integrada" exige otra cosa muy distinta. ■ F. L.

La nova cançó

Francesc Bellmunt, director, y Angel Casas, guionista, han realizado en "La Nova Cançó" un trabajo que, aparte de sus deficiencias desde el punto de vista estrictamente cinematográfico —esto es, visual—, es de fundamental importancia. Casi podríamos decir que se trata del acta de nacimiento —de renacimiento, más bien— de la cultura popular catalana. Aunque el documento —pues como documento-reportaje se debe ver esta película— se centra en el aspecto musical de esta cultura, su alcance es mucho mayor: a través del estudio de un fenómeno como la nova cançó, Casas y Bellmunt llegan a un análisis acertado de las causas que lo han motivado y de la repercusión que puede tener en los Países Catalanes.

Paralelamente al rodaje en directo de actuaciones de los más relevantes cantantes catalanes, Casas realiza un trabajo periodístico que le añade dos nuevas dimensiones a la película: de un lado, entrevista a miembros diversos de la cultura catalana: Vázquez Montalbán, Jaume Perich, Joan de Sagarra, Espriu, Miró e incluso Jordi Pujol, entre otros, cuentan lo que para ellos supone la nova cançó como medio de expresión cultural. Por otra parte, se hace un recorrido geográfico por los diversos Países Catalanes: Andorra, Baleares, Valencia y el Rosellón francés. Casas realiza en estos puntos encuestas en la calle, mostrando la pluralidad de estos distintos países, unidos por una lengua, una cultura y unos intereses comunes.

La película, rodada en 1975, da constancia de la existencia de un movimiento de cultura popular que, aunque propiciado por la burguesía catalana, ha encontrado una total aceptación en todos los niveles sociales de Cataluña. A través de las entrevistas y las actuaciones de Llach, Raimon y Xubirachs —cuya interpretación de "Els Segadors" es impresionante— se nos muestra otra vertiente de la cançó: su significado y su eficacia como arma política en apoyo de una serie de reivindicaciones que no son solamente catalanistas, sino que afectan a la realidad toda del Estado español.

A otro nivel es muy interesante la entrevista realizada con Pau Riba: este nos muestra una distinta faceta de la cultura popular, la rockera, que —alejándose de las raíces rurales del folk tradicional— pretende llegar a crear un folklore urbano, de barriada, más acorde tal vez con las necesidades estéticas y sociales de nuestro tiempo.

La canción catalana es ya un hecho; el pueblo catalán ha encontrado, a través de ella, unas raíces de las que había sido arrancado. Ahora este movimiento de recuperación de una cultura entra en el cine de la mano de Francesc Bellmunt y de Angel Casas. ■ E. HARO IBARS.

"Iconoclast"

La filmografía de José María Nunes (portugués afincado hace años en Barcelona) es paralela a su estética: una marginación combativa que merece el calificativo que hace un tiempo nos

esforzábamos en aplicar a los directores de interés, el de "independiente". En su caso, la independencia no es algo querido, sino forzado por la circunstancias comerciales del cine español; pocos o ningún productor se han sentido interesados por el cine de Nunes (quien, tras un par de títulos que llaman "menores" —y que yo no conozco—, realizó su famoso "Noche de vino tinto", para romper inmediatamente la poética provinciana allí incluida para abrigar un cine de la provocación con "Biotaxia" y más tarde con "Sexperiencias", película aún no autorizada por la censura española). La negativa de la producción por el cine de este autor le confiere un carácter de marginado que fluye en las imágenes de sus películas, sin que, "a priori", ello tenga que suponer ningún elemento crítico.

"Iconockaut" es su última película, que también fue retenida por la censura, y que vio la luz al tiempo que se aprobaba "Canciones para después de una guerra". El nombre que da pie al título es, según su autor, un vocablo que explica cómo algo bello —icono—, se encuentra enfrentado a algo que lo destruye —ckaut—; así, la película sería —y es— la descripción de algo "positivo" —el amor frenético de una pareja joven— que se ve forzado a su desaparición por el medio ambiente: la violencia, estructurada aquí en una banda agresiva y destructiva, por un lado, y un complejo policial, por otro. Pero Nunes va más allá: lo que destruye la vida es la sociedad tal como la entendemos hoy: los acuerdos tácitos, la cultura, la obligación de "hacer algo", la organización económica, todo lo que, en fin, limita al hombre en algún sentido.

"Iconockaut", de estructura libre y fantasiosa, provoca al espectador a la contemplación de unas imágenes realizadas con carácter de "spot" publicitario, que no tienen que responder a medida de tiempo y espacio alguno, destinándose entonces a la emoción antes que a la comprensión intelectual. Finalmente, sin embargo, es a esta última a la que se dirigen los símbolos que pueblan toda la película en su necesidad de identificación inmediata. Lo que ocurre con el cine de Nunes es que la ingenuidad de sus planteamientos —o su simplicidad, si se prefiere—, hacen que la película acabe por ser entendida antes incluso que se termine de ver. La parábola es-

cuenta, con profunda carga literaria —incluso del mismo género contra el que la película lucha—, la barroquiza, creándole un aire contradictorio. El anarquismo vital de sus imágenes no se corresponde con la limitación concreta del enunciado de la película, que parece, en definitiva, un grito adolescente antes que un ataque frontal y violento a las estructuras sociales que se citan. Como si existiera el temor a que su película no se entendiera, o, lo que es más probable, no lograra la autorización de censura correspondiente.

Nunes complejiza lo que está claro, sin que esa complejidad aporte datos o sensaciones que hagan progresar su consideración de nuestro mundo; hay, al contrario, la caída en la trampa del esteticismo (o de la vanidad) que aborta el proyecto. "Iconockaut" acaba no siendo la película provocadora que pretende ni una información sobre lo que podía ser una destrucción anarquista más profunda y más imaginativa.

Los años en los que Nunes se ha visto obligado a estar retirado de su trabajo quizá le hayan situado en esta perspectiva de ahora. Quizá sus siguientes títulos (ya inmediatos) le acerquen más comprometidamente con la realidad que quiere ofrecernos. En cualquier caso, y al margen de que "Iconockaut" nos parezca una película fallida, Nunes se ha colocado en una órbita creativa que no puede ser olvidada.

■ D. G.

TEATRO

"Julio César", en el María Guerrero

Leer "Julio César" con los ojos de un contemporáneo de Shakespeare no es lo mismo que leerlo hoy. La naturaleza del poder ha cambiado de tal forma que hoy ya —seriamente, intelectualmente— no puede hablarse ni siquiera de "naturaleza" cuando se trata de esta materia

práctica, y no abstracta, que es el ejercicio del poder de un hombre sobre otros hombres, o de un grupo de hombres sobre otro grupo de hombres. Shakespeare, al escribir "Julio César", era un crítico político de su tiempo, con la utilización de una metáfora. ¿Podría ser también un crítico de nuestro tiempo? Ciertamente, en un sentido trascendente: en el sentido de que si ha variado el concepto intelectual de poder, la variación de su ejercicio ha cambiado menos. Al hacer su nueva adaptación para ser estrenada aquí y ahora de "Julio César", adaptación muy inteligente y muy oportuna, Juan Antonio Hormigón ha acentuado sin duda estos puntos en que la visión histórica general se acerca al hombre contemporáneo, y lo ha hecho con el respeto necesario al

como consecuencia de las alusiones de protagonistas y antagonistas.

Es, por lo tanto, una obra de largo texto y de la considerable dimensión que exigen por una parte la información histórica —que Hormigón completa muy bien—, y, por otra, el esclarecimiento dialéctico de todo aquello que se está dirimiendo en escena. Esa longitud no le quita al espectador la pasión con que sigue el desarrollo.

A nuestro juicio, José María Morera ha acertado plenamente en el montaje de esta obra. Ha sabido comprender el valor primordial del texto y ha dado sobriedad a todos los elementos escénicos, inteligentemente conseguidos mediante la movilización de elementos que surgen del suelo y modifican a conve-



"Julio César", de Shakespeare, en el montaje de Morera.

texto original, pero con la audacia conveniente para que no se pierda su carga.

Naturalmente que una adaptación de este tipo no ha de hacerse, y eso lo ha comprendido muy bien Hormigón, con alusiones inmediatas a la actualidad —aunque alguna frase restalle de significado—, sino por encima: mostrando el proceso dialéctico del poder en sí, de la ambición por el poder y de las luchas de sucesión. Las interpolaciones de Hormigón sobre el texto de Shakespeare tienen ese carácter de subrayados, de crecimiento del texto original; o de donación de la palabra a estamentos sociales que no lo tuvieron en el texto shakespeariano, pero que estaban presentes en él

nencia la estructura del espacio escénico. Con auténtica humildad, pero con verdadero conocimiento, ha dejado que sea la palabra la que domine en escena. Si la música utilizada es anacrónica, ello sirve también para subrayar la permanencia de la ambición por el poder: la utilización, por ejemplo, de Wagner es una pieza más para el entendimiento de esta obra.

El teatro María Guerrero se ha enriquecido con la presentación de esta obra. Su compañía es a veces desigual, y quizá la dirección de actores resulte menos acertada que el concepto general del montaje de la obra y, desde luego, que la intención aproximadora de Hormigón. ■ RAMON VALLE.