

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 escasisíma 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