

un grupo secreto de ideología carbonaria llamado "I Fratelli Sublimi" y el que hasta el momento de ser encarcelado ha sido su jefe, Fulvio Imbriani. Este pertenece por origen a una familia de la alta burguesía lombarda, que le volverá a acoger en su seno gustosamente cuando Fulvio —puesto en libertad con el fin de que, sin él saberlo, conduzca a la Policía hasta sus compañeros y así desarticular al grupo— decide terminar con su actividad revolucionaria y vivir los placeres de una existencia burguesa que no había podido disfrutar anteriormente. A partir de este instante se establece un continuo juego de traiciones de Fulvio hacia sus visionarios amigos, empeñados en que les capitaneen en su aventura revolucionaria de trasladarse hasta el Sur y conseguir allí el levantamiento de las masas campesinas.

Cara a esta situación, los Taviani describen con gran capacidad imaginativa y visual ese momento en que tanto Fulvio como sus compañeros son víctimas de una circunstancia histórica que impide la revolución, y que ni uno ni otros alcanzan a comprender ni dominar: el "traidor", acudiendo a la defensa de unos intereses de clase que le conducen a todo tipo de iniquidades; los restantes miembros de la secta, obsesionándose en que nada ha cambiado y que la revolución triunfante es una conquista inmediata. Como respuesta a tal dialéctica —narrada a través de una estructura "melodramática"—, los Taviani ofrecen el hecho de la utopía, la final imagen mítica, pero realizable históricamente, de una revolución ineludible donde se haga realidad ese levantamiento popular que transforme lo hasta entonces intransformable. ■ F. L.

Lo clásico y lo contemporáneo

El problema de la adaptación de los clásicos ha sido —tanto a nivel teatral como cinematográfico— uno de los principales puntos polémicos de la dramaturgia contemporánea. Diversas "soluciones" respondieron sucesivamente a la cuestión, sin que se pudiera llegar a otro término que el de la no existencia de normas fijas, al eclecticismo de que cada caso necesita de un plan-

teamiento y una resolución diferentes. Sin embargo, prevaleció de alguna manera la idea de que había que "modernizar" los textos originales, "acercarlos" a nuestros días para lograr el interés de un público muy distinto al que esas obras se dirigían. Propuesta acertada a nivel general —y de la que han nacido importantes espectáculos—, es preciso reconocer que en su nombre también se han cometido arbitrariedades sin número, verdaderas barbaridades culturales, surgidas de la facilidad y el capricho intelectual a que tal propuesta se prestaba. Y así, la manipulación fraudulenta de unas obras a las que se privaba de su contexto fecundador, de sus raíces en una época determinada,



"Die Marquise von O..." ("La Marquesa de O...", 1976), de Eric Rohmer.

ha estado desgraciadamente —en aras de dicha "modernidad"— a la orden del día.

Con "Die Marquise von O..." (1976), Eric Rohmer se ha lanzado por una nueva vía alternativa, hasta ahora despreciada por los defensores de la opción que acabamos de citar: el respeto absoluto al texto clásico —en esta ocasión, la novela del mismo título de Heinrich von Kleist, publicada en 1808— como manera idónea de reintegrarlo al espectador de hoy. El propio Rohmer amplía esta idea: "Seguir, palabra a palabra, el texto de Kleist ha sido el principio conductor de nuestra adaptación. A través de este enfoque de una obra clásica, hemos intentado describir un mundo de otro tiempo con el mismo cuidado en el detalle que pusimos en nuestros 'Cuentos morales' (denominación conjunta que da el cineasta a sus seis películas anteriores, entre ellas 'Ma nuit chez

Maud', 'Le genou de Claire' y 'L'amour après-midi') respecto al mundo de hoy. Sin duda, tal reconstitución no puede ser absolutamente fiel; nuestra tentativa no tiene nada de científica. Pero quizá sí sea posible, por medio del film, percibir mejor lo que eran las costumbres y la sensibilidad de una época pasada. Rejuvenecer una obra no significa —para nosotros— modernizarla, sino devolverla a su tiempo". En esta dirección, Rohmer ha conservado escrupulosamente el espléndido relato de Von Kleist, introduciendo sólo en él algunas mínimas variaciones: que el engendramiento del hijo de la marquesa se produzca mientras se halla bajo la acción de somníferos y no simplemente

desvanecida, que el medio social en que se desenvuelven los personajes sea menos aristocrático que el descrito por el escritor alemán, que el agua bendita lanzada por la protagonista contra su seductor a modo de exorcismo salpique en los ojos de su hermano... Detalles no sustanciales en el conjunto de la adaptación, que, por otra parte, sigue hasta los desplazamientos físicos o los gestos de los personajes marcados en la novela.

El "misterio", el magnífico "misterio" de "Die Marquise von O..." es que tantísima fidelidad no se traduce en arqueología cultural, sino en un espectáculo vivo, fascinante, que realmente nos hace conocedores de una época en sus códigos morales, sus comportamientos éticos y sus constantes estéticas de tal manera que el espectador viene enriquecido por la contemplación del film. Aún más: la mirada que Rohmer ejerce sobre el

original si es perfectamente contemporánea, teñida de ironía y sutil sentido del humor, hasta el punto de adecuarse a la sensibilidad actual sin por ello distorsionar los datos iniciales. Hace falta mucha inteligencia y gran sabiduría cinematográfica para llevar a buen puerto una empresa tan arriesgada como este juego a dos caras (clasicismo-contemporaneidad) emprendido por el realizador francés, donde recuperamos a Von Kleist como Von Kleist y Rohmer continúa igualmente siendo ese lúcido moralista al que hemos admirado en ocasiones anteriores.

Porque "el romanticismo temático abordado desde un frío y desapasionado clasicismo estilístico", habitual en el autor de "El príncipe de Hamburgo" y que sedujera al cineasta a la hora de abordar "La marquesa de O..." —algo lógico en cuanto que coincide con su propia trayectoria—, viene en la película perfectamente clarificado. Lo que no habría sido posible sin un trabajo de equipo en que los actores (varios de ellos procedentes de la famosa "Schaubühne", de Berlín, destacando la protagonista, Edith Clever), el director de fotografía Néstor Almendros y la figurinista Moidele Bickel, ejemplifican el cómo puede llegar a entenderse conjuntamente un texto y el espectáculo que de él resulta. La imagen elaborada por Rohmer y sus colaboradores de una Italia vista desde Alemania por Von Kleist conforme a los patrones estéticos franceses entonces imperantes, otorga al film ese carácter neoclásico que "Die Marquise von O..." precisaba. ■ FERNANDO LARA.

"Fascinación" u "Obsesión"

Con estos dos títulos se explota comercialmente en España una película de Brian de Palma; este es un sorprendente y admirable director, autor de "El fantasma del paraíso", una obra maestra que en el momento de estrenarse no pudimos recoger en TRIUNFO con el entusiasmo que se merecía, pues padecíamos una condena de cuatro meses de silencio impuesta por la Administración. Con anterioridad, habíamos conocido su película "Las hermanas", en la que De Palma volcaba parte de lo que en "El fantasma del paraíso" serían sus reglas de oro: un inteligente sentido de la imagen, del humor y del espectáculo to-

tal, no sólo filmico; todo esto, en "El fantasma..." se veía enriquecido con una hábil crítica de las estructuras comerciales del mundo de la música desde planteamientos a la vez rigurosos y desenfadados.

Brian de Palma, surgido del "underground" norteamericano, realiza en "Obsesión" un producto comercial. Con un reparto de actores más conocidos —cómo, por ejemplo, Cliff Robertson— y posiblemente con un presupuesto mayor, no consigue dar a su película la impronta personal propia de las otras. Aquí se narra una anécdota vieja como el tiempo, con elementos que recuerdan excesivamente a otros títulos, desde "Rebeca" a "Vértigo", pasando por "La senda de los elefantes"; se nota el cansancio propio de quien está realizando un trabajo de encargo, sin creerse. Si en sus producciones anteriores De Palma desarrollaba una imaginación casi enloquecida que tomaba las situaciones dramáticas del guión y las enriquecía hasta convertirlas en casi irrepetibles por lo complejas, aquí se niega a liberar su posibilidad de inventiva.

"Obsesión" puede ser el producto comercial que se le pidió, pero no puede relacionarse con la producción anterior de su autor, ni supone más que una película menor entre otras muchas similares. ■ D. GALAN.

CANCION

Una nueva aproximación a Enrique Guzmán

Hace poco me preguntaban si era posible hacer, en Madrid y en lengua castellana, un tipo de canción rock que no fuera una simple copia de su modelo anglosajón. El rock le parecía a quien me interrogaba producto típico de la cultura americana, con raíces en el blues y en el country and western; en una historia muy distinta de la nuestra en todos sus aspectos. Si bien

su análisis musical me pareció correcto, no pude menos de contradecirlo: el rock es algo más que una forma de música, que un ritmo interpretado con instrumentos eléctricos; se trata de la expresión de un estado de ánimo, y éste está producido por unas condiciones sociales y ambientales muy precisas: es la música urbana por excelencia, sus sonidos agudos, su ritmo entrecortado y su fraseo simple y reiterativo, responde al ambiente sonoro que nos envuelve: chirridos de máquinas, bocinas de automóviles... La violencia que se expresa a través del cantante de rock es eco de toda la violencia reprimida de quienes vivimos en el medio urbano, de la tensión entre una necesidad de descargar nuestros impulsos agresivos y la forzosa imposibilidad de hacerlo; por otra parte, sus movimientos, llenos de sensualidad claramente agresiva, son la respuesta a una represión sexual cada vez más grave, y más grave ahora en que la sexualidad es agostada y se nos presenta como disecado fantasma de erotismo. Heredero del blues-negro, que era canción de la desesperanza, el rock es el instrumento empleado por los jóvenes blancos de clase media baja para expresar sus angustias, su frustración, su desconcierto. Incluso su sentimentalismo grasiento, la forma rufianesca que tienen las canciones rock de presentar, a veces, el sexo o las relaciones de hombre y mujer, responden a este mismo desconcierto, a esta misma necesidad de afirmarse en la virilidad. Por esto mismo ha pasado a sustituir formas de expresión —más refinadas y, por eso mismo, más alienadas— como puedan ser la poesía o la música selecta, que no responden a la dura realidad de la vida en los barrios.

Mi amigo confundía el rock, que es una forma de entender la vida, con el rock and roll, que es un tipo de canción perfectamente adecuado al ambiente norteamericano de los años cincuenta —el rock and roll de Bill Haley, de Presley, de Eddie Cochran, y la atmósfera en que se produjo, tan bien retratada en la película "American Graffiti"—, cuya evolución, al pasar al continente europeo de la mano de los Beatles, en los sesenta, ha producido ese multiforme movimiento juvenil que creo se puede llamar la cultura rock.

Sin embargo, creo que también podemos considerar como nuestro ese primitivo rock and

roll que nos trajeron Presley y demás, a finales de los años cincuenta. Consideremos la colonización cultural que hemos sufrido por parte de los Estados Unidos como un hecho consumado, y aceptémosla sin terror chauvinista. Si no aceptásemos las corrientes venidas de fuera, tampoco tendríamos calzadas romanas, ni catedrales góticas, ni arte mudéjar, y tampoco nos habrían llegado nunca las ideas renovadoras de la Ilustración, por el solo hecho de ser francesas. El rock —y también el rock and roll— forma ya parte del acervo cultural del Occidente geográfico, lo queramos o no.

Pero es que, aunque quisiéramos, tampoco podríamos rechazarlo. Ahí está el último disco de Enrique Guzmán (1) para recordarnos lo que ha sido el rock and roll para muchos de nosotros. A finales de los cincuenta, Enrique Guzmán —entonces un muchacho— hacía, con su conjunto The Teen Tops, adaptaciones al castellano de los temas de Elvis Presley, apodado "El Rey del Rock". Y las hacía bien. Con una voz muy tensa, llena de cróticas morbideces adolescentes, mezclaba sus ahogos con el ritmo, sincopaba lo ya sincopado, y añadía a la música de Presley las curiosas inflexiones de su acento mexicano. Los textos de

(1) "Los grandes años del rock and roll", de Enrique Guzmán. Movieplay.

sus canciones no se limitaban a ser adaptaciones simples de los del norteamericano, ni tampoco las versiones sin sentido que entonces se hacían, y que siguen haciéndose todavía. Enrique Guzmán traducía con maestría consumada, y utilizaba, cada vez que Presley utilizaba un término de "slang" juvenil americano, su exacto equivalente en castellano de México. Daba perfectamente el ambiente de guateques, sábados por la tarde sin escuela, ligues y bebidas no alcohólicas. Su música era, como la de Elvis, algo muy sencillo y sin complicaciones, bueno para bailar.

Nos vino muy bien Enrique Guzmán a los muchachos españoles que entonces teníamos su edad o algo menos; le escuchábamos en tocados muy baratos —lo rudimentario de la música no exigía los costosos equipos de sonido que ahora son necesarios para apreciar las "sutilezas" de los rockeros sinfónicos—; animaba nuestros primeros guateques casi clandestinos, donde se consumía cap o sangría, y nuestras primeras aproximaciones al amor, casi al sexo. Se escuchaba también su voz en las calles, en los billares frecuentados por muchachos que hacían novillos, junto al estruendo de los "flippers". Es el mundo de nuestra adolescencia, y no podemos rechazarlo, si no nos rechazamos a nosotros mismos.

