

formando la idea de certamen en la de estudio y confrontación de los distintos trabajos, queda así como un interesante dato para la pequeña historia de las relaciones entre nuestro mundo laboral —aunque los grupos no se hallen necesariamente adscritos a ninguna empresa, puede decirse sin reservas que están formados por trabajadores— y el teatro. Una relación que debe ahora, en las nuevas circunstancias, ser mucho más intensa, más amplia y más rigurosa.

En Cuenca, además de "La dama del olivar", de Tirso de Molina, en la versión de Hormigón, a su vez claramente retocada por el grupo de Almería y, fuera de concurso, la sorprendente recreación de "Jesucristo Superstar", por los muchachos del barrio madrileño de San Blas, trabajos ambos ya comentados en esta sección, vimos "Massa temps sense piano", de Alejandro Ballester, por el Círculo Talía, de Lérida; "Resistencia", de Edilio Peña, por el grupo de Ensidesa, de Avilés; "Un solo de saxofón", de Carlos Muñiz, por el grupo Candillejas, de Valladolid; "Edipo en Hiroshima", de Luigi Candoni, por el grupo Neoguanche, de Santa Cruz de Tenerife; "La casa de las espirales", de Ana María Martín, por el grupo Metáfora, de San Fernando; "La pau retorna a Atenes", versión de Rodolfo Sirera del tema aristofanesco, por el grupo UNAM, de Algemés (Valencia), y "La pancarta", de Jorge Díaz, y "Espantapájaros", de Rafael Alberti, por el grupo Sialma, de Cuenca.

El tono medio, si consideramos el desierto en que ha venido a parar la actividad teatral española en nuestros días —un desierto al que se ha llegado tras una serie de recientes y valiosos intentos, y en el que no faltan los oasis reales y los espejismos de palabrería—, fue aceptable. A veces, como en el caso de "La pau" —considerada unánimemente como el mejor trabajo—, por la gracia espontánea, por la frescura, con que los valencianos montaron la sólida versión de Sirera; otras, como en "Massa temps sense piano", porque canalizaron hacia una obra crítica y actual las mejores tradiciones del teatro catalán de aficionados; otras, como "Un solo de saxofón", por revelar a un equipo de actores de cordial comunicabilidad; otras, como en "Edipo en Hiroshima", por la solidez del grupo... Incluso cuando las cosas se quedaron a mitad del camino, como con el trabajo de los asturianos en la difícil obra del vene-

zolano Edilio Peña —"Resistencia" tiene una buena estructura dramática, pero su texto, muy funcional en el marco de Latinoamérica, necesita ser en España profundamente reelaborado—, o el de los conguenses, ofreciendo su "Espantapájaros" en homenaje a los autores tantos años silenciados, o el de los de Cádiz, en una obra encerrada en los términos de la locura y la imaginación sin cortapisas, fue necesario aceptar que nadie se había conformado con repetir lo sabido y que cada grupo anduvo a la búsqueda de "su" expresión...

Si sumamos las representaciones al cursillo paralelo y al manifiesto ya citado, y lo situamos en el marco de la vida teatral y política de nuestros días, el balance podría ser uno de esos gritos con que se anunciaba la muerte del Rey y la continuidad de la Monarquía. Porque, a fin de cuentas, lo que importa aquí es la realidad de una fuerza social, de una clase, que encontró unos determinados canales y que ahora, desde su condición de teatro no profesional hecho por trabajadores, habrá de ampliar y ensanchar la calidad, la proyección y el compromiso social de su labor. ¿Cómo? eso forma parte ya de la "nueva etapa nacional". Esa que, en términos administrativos, empezó el 15 de junio... J. M.

CINE

"Une partie de plaisir"

Si el cine de Chabrol suele estar interesado en la descripción y análisis de las contradicciones de una burguesía anclada en principios autoritarios, pero volcada formalmente a una presunta tolerancia, esta película entronca directa y perfectamente en el esquema. Por otro lado, coincide igualmente con otros títulos chabrolianos en lo que se refiere a su estilo narrativo: la síntesis de los planteamientos dramáticos, la agudeza de las descripciones y la lucidez en la contemplación de los "casos" narrados. Sin tomar partido especialmente por ninguna de las posturas retratadas (con ese clásico "dis-

tanciamiento" del autor, maestro en otras películas anteriores: "Relaciones sangrientas", "La mujer infiel" o "Al anochecer", sin olvidar la polémica "Inocentes con manos sucias"), Chabrol va describiendo la anécdota revelando al tiempo otros posibles niveles de lectura: de esa forma, aquélla queda trascendida al propio juicio del espectador, que contempla todos los datos posibles para la comprensión en profundidad de la película. Este "distanciamiento" impide cualquier tipo de apología moral. Chabrol retrata lo inevitable tratando de entender por qué lo es.

La autodestrucción de los personajes enamorados entre sí es de nuevo en "Une partie de plaisir" su leit motiv. Pero personajes encuadrados en la burguesía antes señalada y, por lo tanto, fabricantes de un sentido de la propiedad privada que arrastran a sus propias relaciones íntimas. El protagonista de "Une partie de plaisir" creará (como el de "El", de Buñuel) que su mujer forma parte de sus posesiones y que su relación amorosa, por el simple hecho de ser suya, será eterna. Los celos, la angustia y la inseguridad le dominarán cuando una de las piezas de sus propiedades se resquebraje, cuando su mujer entienda que necesita para sobrevivir otro tipo de amor.

El asesinato como solución es corriente en el cine de Chabrol: la autodestrucción adquiere así un sentido irreversible. Pero por encima de la anécdota, Chabrol descubre sutilmente parcelas que van profundizándola sabiamente. De alguna manera, todos estamos retratados en la película: los "tics" de los personajes corresponden a una forma cultural de relacionarse, a las consecuencias de la organización de una sociedad como la nuestra donde los seres humanos adquieren simplemente la posibilidad de consumir o de ser consumidos. Un retrato que no tiene elementos cotidianos (como podría tenerlos la secuencia

de la conversación en el coche de "Elisa, vida mía", de Saura, con el que, desde una perspectiva general, Chabrol tiene más de un punto de contacto), sino que vienen estilizados y recreados con esa admirable capacidad de síntesis más arriba señalada, síntesis que representa, posiblemente, lo mejor del último cine de Chabrol, que es, por otra parte, el mejor del autor.

■ DIEGO GALAN

Una tensión contradictoria

Con "El desierto rojo", Michelangelo Antonioni ponía fin a una etapa fundamental de su carrera: "La aventura", "La noche" y "El eclipse" formaban, con la película citada, esa famosa tetralogía donde el realizador italiano supo expresar algunas de las preocupaciones más definitivas de los primeros años sesenta. La incomunicación, la angustia, la alienación, serían así temas protagonistas de unas obras que se planteaban desde una perspectiva existencial la "dificultad de vivir", dentro de unos núcleos sociales identificados por Antonioni con la alta burguesía del neocapitalismo industrial. Cerrado este capítulo de su filmografía, el autor de "El grido" busca un desplazamiento geográfico que, alejándole de su país natal, le permita abordar una nueva problemática. Surge así en Inglaterra "Blow-up", investigación sobre las posibilidades de acceder a la realidad y reflexión desesperanzada en torno a la influencia del arte en un sentido modificador, transformador. Y, en un momento de especial virulencia histórica, pocos meses después de los hechos de mayo del 68, cuando está cristalizando un proceso de "contestación general", nace en Estados Unidos "Zabriskie Point"... Película que los españoles hemos tenido que esperar siete años para ver en nuestras pantallas y, aun con este retraso perturbador,



"Zabriskie Point", de Michelangelo Antonioni (1969-70).

bajo el régimen de "salas especiales" y con una secuencia —la del múltiple acto amoroso en el valle de la Muerte— gravemente mutilada.

Al analizar la evolución del cineasta italiano (continuada después en su polémico largometraje documental sobre China y en el fallido "El reportero"), María Antonietta Macciocchi escribiría estas justas palabras: "Partiendo de las neurosis, de la alienación, de la incomunicabilidad, Antonioni se ha acercado, en círculos cada vez más estrechos, a partir de 1968, a los núcleos sociales de la inquietud y del malestar en el seno de las sociedades industriales más desarrolladas, de Inglaterra a Norteamérica, de 'Blow-up' a 'Zabriskie Point', en esos lugares donde el hombre, 'inserto en la jungla de las grandes ciudades', está solo en el mundo". ¿Cómo se produjo ese "acercamiento" de que nos habla la teoría marxista italiana? ¿Cuáles fueron los elementos seleccionados por Antonioni para dar un reflejo de tal "inquietud", de tal "malestar"? ¿En qué medida concilió su pensamiento y su análisis con la realidad de un mundo que desconocía directamente?

Creo que en la respuesta a estas tres cuestiones se halla la valoración última de "Zabriskie Point". Porque en el transcurso de unas imágenes casi siempre bellas y sugestivas, bajo una anécdota eminentemente simple y lineal, se esconde una fuerte tensión interna que acaba en la más abierta de las contradicciones. Los dos polos que se repelen dentro de ella son un neorromanticismo idealista y un empirismo ideológico; una poética de la liberación individual en contraste con una toma de partido de carácter político. La difícil —por no decir imposible— convivencia de ambas magnitudes en el seno de una misma obra, da a "Zabriskie Point" ese sentido global contradictorio que antes mencionábamos. Llevado quizá por una atracción excesiva hacia líneas de pensamiento dominantes en 1969 (me refiero, por ejemplo, a una clara fascinación hacia el movimiento "hippy" y a una hipervaloración del radicalismo estudiantil), Antonioni busca el sintetizarlas con su visión ética e ideológicamente hostil al sistema norteamericano, visión que parte de unas coordenadas muy distintas y hasta opuestas de las que conformaron dichas líneas de pensamiento. Tal síntesis no se efectúa, y "Zabriskie Point" es —sobre todo vista hoy, con una cierta pers-

pectiva histórica que ayuda a decantar modas y espejismos— una obra irresuelta, ingenua intelectualmente, y que parece más propia de la inmadurez de un cineasta debutante que de un hombre que acertó quizá como nadie —con la excepción de Godard— a captar las pulsiones de un determinado período contemporáneo.

De esta manera, la **búsqueda del paraíso perdido** que define la trayectoria de la pareja protagonista de "Zabriskie Point" (lugar del desértico valle de la Muerte donde se produce su encuentro erótico), se enfrenta irremediablemente con el documentalismo de sociología apresurada que impregna la primera parte del film. Y, asimismo, con ese **acto de voluntad revolucionaria** que Antonioni sitúa en la imaginación de su protagonista femenina, Daria, mediante la explosión apocalíptica (1) de todo aquello que simboliza a un "establishment" opresor y a una sociedad de consumo (2). ■ **FERNANDO LARA.**

(1) La explosión de la casa fue rodada por Antonioni con diecisiete cámaras funcionando simultáneamente. Las posteriores explosiones de los objetos se filmarían con una cámara especial que impresionaba tres mil imágenes por segundo, lo que —al proyectarse a la velocidad standard— produce una extremada lentificación. El costo aproximado de "Zabriskie Point" se cifró en unos seis millones de dólares.

(2) En el número 411 de TRIUNFO (abril de 1970), puede encontrarse un artículo entusiástico de Terenci Moix sobre "Zabriskie Point" con motivo de su estreno en Roma. En él se incluyen las reacciones no menos entusiásticas de intelectuales italianos como Alberto Moravia, que defendían la película de los violentísimos ataques lanzados por los críticos norteamericanos.

Mimetismo y metafísica

Existe una amplia tendencia dentro del cine policíaco francés que —como resultado de su admiración por los productos de Hollywood— sigue muy de cerca la línea del "thriller" americano: Melville, Giovanni, Enrico, Labro, son algunos de los nombres representativos de dicha tendencia, con Ives Montand y Alain Delon como actores por ellos preferidos en cuanto que se acercan, por sus rostros y maneras de interpretación, al modelo estadounidense. Habitualmente, el mimetismo se produce sólo hasta un cierto punto, casi aparential; estos cineastas franceses recogen el esquema narrativo del "thriller", sus constantes externas, para entregarse a un trabajo de pretendida "profundi-

zación" que suele terminar en la metafísica o en el discurso telúrico. Los conflictos típicos del "policíaco" americano aparecen así como un pretexto que da vía libre a sofisticadas disquisiciones sobre el bien y el mal, la fuerza irrefragable del destino o el eterno combate entre el pecado y la virtud.

Si en "France, S. A.", su primera película —no proyectada comercialmente en España, y a la que llegó después de realizar estudios en el IDHEC parisino y prácticas como ayudante de dirección—, Alain Corneau ya mostraba su fascinación por los "ambientes" del "cine negro" norteamericano, en la posterior "Police Python 357" confirma su adscripción a la tendencia francesa que hemos descrito. El punto de partida es aquí recoger a un personaje de la misma estirpe de "Harry el sucio" y de tantos otros "hombres de Harrelson" que han surgido recientemente en las películas y telefilms de Hollywood. La diferencia estriba en que, en lugar de someterse a una pura acción exterior a través de la que este protagonista se define ante el espectador (como haría un Siegel), Corneau le sujeta a un complejo mecanismo de guiñón con el que intenta trascendentalizar la anécdota, conducirla a unos terrenos existenciales donde tal personaje ya no es sino el pretexto para una reflexión.

Reflexión forzada, grandilocuente en muchas ocasiones (la insistencia en una iconografía religiosa, en la imagen del fuego o la de los relojes como símbolo temporal), que Corneau va introduciendo como puede en las ruedas dentadas de la maquinaria creada por él mismo y su coguionista Daniel Boulanger. "Police

Python 357" —nombre del "Colt" de la máxima potencia destructiva que utiliza el protagonista interpretado por Ives Montand— sólo interesa realmente en su tercio intermedio, cuando ese engranaje de guiñón parece dar sus frutos: el **juego de inversión** que se produce con unos policías que son investigadores y objeto de investigación al mismo tiempo. Pero todo lo que antecede no es más que engrasado de la maquinaria y el tercio final una artificiosa solución por el camino gratificante del enaltecimiento del "héroe policíaco". ■ **F. L.**

"Lenny"

Tercer largometraje del bailarín Bob Fosse ("Noches de la ciudad" y "Cabaret" serían los anteriores), es el primero que rehúye el carácter de "musical" para proponer una película estructurada en forma de documento periodístico. Documento que es, al tiempo que una crónica sobre la intolerancia y la mojigatería, el retrato íntimo de un grupo de "perdedores", de esos "perdedores" que, más tarde o más temprano, acaban por ser convertidos en Estados Unidos en pequeños mitos de su propia libertad.

En enfrentamiento entre el intimismo y la crónica social produce una curiosa realidad: mientras Lenny Bruce es perseguido por transformarse, en sus actuaciones públicas, en un motivo de escándalo, y mientras él consigue llegar a creerse una especie de "conciencia de América", contemplamos su inseguridad y afán de autodestrucción que arrastra a cuantos personajes le rodean. Su careta de hombre fuerte no es sino el escudo con el que ocultar precisamente



"Police Python 357", de Alain Corneau (1976).