

pregnado de un catolicismo intransigente, que se alineó —la última vez en el 36— con las fuerzas opuestas a la democracia. Su base popular y su defensa de los fueros son dos puntos ciertamente encomiables, pero que no cabe defender sin plantear previamente cuáles eran las ideas y sentimientos que aglutinaban a esa base y cuáles eran las razones políticas de los líderes para apoyar esa reivindicación foral. Temas éstos manipulados con apasionamiento, en uno u otro sentido —como es propio de todo debate hecho a lomos de guerras civiles—, pero que necesitan ahora de una serena clarificación, tanto a los efectos de nuestra conciencia histórica colectiva, cuanto porque están de algún modo ligados —aunque sean otros los términos históricos y otras las ideologías barajadas— al complejo y actualísimo problema socioeconómico de las autonomías. El mismo hecho de que hoy existan dos ramas opuestas del antiguo carlismo prueba que el "ismo" se ha vuelto equivoco. Y aun hace sospechar si muchos navarros no estarán forzando las relaciones entre sus necesidades actuales y ciertos capítulos de su historia...

Digo todo esto porque me parece que la primera edición del Premio El Lebril Blanco planteó un interrogante de enorme interés, hasta ahora casi inimaginable. El franquismo —en su sistemático mantenimiento del "espí-

ritu de la cruzada"—, nos hizo a casi todos políticamente torpes y lineales. Al dividir al mundo en dos bandos, nos obligó, ante todo, a definir nuestra pertenencia al uno o al otro, simplificando así el análisis de una serie de relaciones que constituyen la verdadera expresión de nuestro mundo. La larga época de "gestos", de "iconos", de "frases", ha entrado, siquiera tibiamente, en crisis. Por fortuna, porque al pensamiento le sobran siempre los santos, aunque, coyunturalmente, a veces la acción los necesite.

Y aquí vendría ya la pregunta: ¿Podría un Jurado de hombres de teatro, del que sólo uno —Valentín Redín— era navarro, juzgar la "vigencia" de una determinada interpretación del carlismo? Podíamos —y así lo hicimos— opinar sobre el posible interés dramático de la obra y confrontar su propuesta política con nuestra idea histórica del carlismo. Pero, ¿cómo llegar a esa última y definitiva dimensión de las relaciones entre la obra y el modo como viven hoy los navarros su herencia carlista?

El año pasado, en las fechas del fallo, un grupo se había encerrado en el Ayuntamiento, colocando la ikurriña en el balcón principal. La Policía rondaba las calles y, poco tiempo después, la bandera fue retirada. Este año, en cambio, los jurados se encontrarán con la ikurriña ondeando oficialmente donde antes fue subversivo grito de protesta. ¿Qué nuevas obras no aparecerán con los ojos puestos en la problemática del País Vasco?

Con dos de las personas que forman el Jurado del 78 —concretamente, Enrique Llovet y Ricardo Salvat—, en tiempos de centralización, luchamos muchas veces por conseguir que los premios que solicitaban nuestra colaboración se abriesen más y más al lugar donde eran convocados.

La representación en el Gayarre, la personalidad de El Lebril Blanco y el espíritu democrático de cuantos forman el Jurado de la segunda edición del premio, son, me parece, argumento para esperar que vuelvan a ser muchas las obras presentadas, y para que se plantee la necesidad de que aquél —quizá agregando en futuros Jurados a personalidades de la cultura vasconavarra— llegue a ser un factor primordialmente enriquecedor

para la comunidad que lo convoca. Sin localismos ni halagos a la nueva Virgen del lugar, pero especialmente sensibilizado ante la realidad de quienes van a ser sus primeros espectadores y son, por diversas razones, sus verdaderos patrocinadores. ■ J. M.

CINE

"Boquitas pintadas"

Manuel Puig es, sin duda, uno de los grandes novelistas del momento: su espléndido dominio del lenguaje posibilita la creación de unas historias originales, incisivas, divertidas y tiernas que pueden, o hasta que exigen, una inmediata plasmación cinematográfica. Si su último título hasta el momento, "El beso de la mujer araña", mama del cine parte de su estructura (no sólo porque uno de los personajes de la novela cuenta películas, sino porque toda la situación dramática tiene los elementos propios de una narración cinematográfica), sus novelas anteriores se referían igualmente al cine en algunos de sus elementos. En este sentido, los personajes femeninos de "Boquitas pintadas" son, en cierto modo, la caricatura de grandes estrellas norteamericanas a las que estos personajes —sabiéndolo o no— emulan; la identificación no es utilizada por Puig sólo como homenaje a una historia de Hollywood ya perdida, sino para añadir un elemento crítico a la mimesis de una burguesía argentina respecto a sus colonizadores yanquis.

El cerrado mundo de una provincia argentina durante los años cuarenta servía a Manuel Puig en su novela para desvelar esta mimesis y hacer una especie de arreglo de cuentas con el mundo femenino que él ve como superficial y cruel, pero, al tiempo, entrañable. Los personajes de "Boquitas pintadas" son grandes lecciones de cómo construir la tipología de unas mujeres, cada una de ellas independiente, pero en su conjunto (y tanto la novela como la película



"Boquitas pintadas", de

son corales) capaces de sintetizar lo que daba de sí esa burguesía con ánimos de grandeza, pero serviles en sus contradicciones y miserias. En definitiva, Manuel Puig hacía un retrato despiadado de una serie de seres por los que, no obstante, siente un algo de ternura. En este sentido, el humor le vale tanto para fomentar su mordacidad como para suavizar los extremos de la crítica.

Como ahora "El beso de la mujer araña", muchos pensaron en su momento llevar al cine "Boquitas pintadas". Y fue el realizador argentino Leopoldo Torre Nilsson quien lo logró, aunque, en principio, no parecía este director el idóneo para la empresa. Torre Nilsson no es precisamente un humorista, y fuera de sus pretensiones "literarias" (en el sentido peyorativo de la palabra) el mundo de Manuel Puig le cogía lejano. El resultado (marginando unos horrendos "sueños" finales que rompen el ritmo y el sentido de la historia) no es del todo contrario al de la novela. Incluso olvidándola, la película contiene suficientes elementos propios como para existir por sí misma. "Boquitas pintadas", en cine, es igualmente recomendable.

Al menos, en su versión original. Lo que se presenta en España es sólo una parte de la misma. No ya sólo por los cortes su-





Leopoldo Torre Nilsson.

fridos por la censura española (la secuencia de la muñeca, el diálogo de las dos mujeres sentadas en la cama, por ejemplo), sino por los cambios en el diálogo, realizados —curiosamente— por los mismos actores originales. Estos diálogos están suavizados. Por un lado se ha traducido escrupulosamente "joder" por "jorobar" y, por otro, se han eliminado todas aquellas palabras que a juicio de los censores de ese país podían ofender a sus señoras. Lamentable decisión por cuanto en los diálogos de "Boquitas pintadas" reside gran parte del valor de la obra.

Estos abundantes y pequeños cortes pueden llegar a desorientar. Aunque, eso sí, no desmerecen el espléndido trabajo interpretativo del conjunto del reparto. Si en los últimos años los actores argentinos han venido a demostrarnos el valioso trabajo realizado en su país (tan lejos de la precipitación y el "talento intuitivo" de la mayoría de los actores españoles), el conjunto de estas "Boquitas pintadas" es una nueva lección. Que no debe rechazarse ni desconocerse.

■ DIEGO GALAN.

"La casa grande"

Dos años después de estar realizada, e incluso después de haberse exhibido oficialmente en el Festival de Berlín, se estrena

timidamente en un modesto local madrileño la primera película dirigida por Francisco Rodríguez. "La casa grande": una parábola sobre el fascismo que sufre en su forma y en su fondo todas las cortapisas impuestas o autoimpuestas por el franquismo.

En efecto, "La casa grande" quiere ser una denuncia de los poderes casi absolutos de un cacique en la inmediata posguerra española; poderes que no se circunscriben sólo al orden económico, sino que pesan sobre la libertad individual de los demás en función del terror desencadenado. De esta forma, son varios los personajes que caen bajo las redes del cacique, único motor oficial de sus voluntades. Late, sin embargo, bajo cuerda, un odio total contra el dictador. Y ese odio, finalmente, le producirá la muerte, aunque ninguno de los personajes hasta entonces dominados llegue a alcanzar su libertad plena.

Partiendo de esta premisa argumental, Francisco Rodríguez no ha podido (en 1975, y supongo que ni aún ahora) desarrollar plenamente todas las posibilidades que el argumento encerraba: posibilidades en torno a trascender la anécdota radiografiando la situación política acarreada por la victoria de las tropas franquistas. En lugar de esa radiografía, la película gira en torno a conflictos sentimentales propios de su melodrama rural, esbozando sólo de forma timorata sus auténticas intenciones, y al tener que ampliar desmesuradamente lo que no debía ser más que un hilo dramático, "La casa grande" queda desproporcionada, cunado no morosa.

Lo que no se discute es la honradez de sus planteamientos. Honradez que no viene, sin embargo, acompañada por el acierto. "La casa grande" puede entrar a representar lo que fue un cine reprimido desde sus inicios, un ejemplo de un cierto cine imposible durante los largos y oscuros años de la dictadura.

■ D. G.

La resistible ascensión de Ferdinand Rieche

"La muchacha sin historia", "Artistas bajo la lona del circo: perplejos", "Der grosse ver-

hau", "Trabajos ocasionales de una esclava", "Fernando, el radical"..., todas las películas de Alexander Kluge (Halberstadt, 1932) se configuran como parábolas en torno a determinadas situaciones de la Alemania contemporánea. Parábolas en un sentido brechtiano, propuestas como "ejemplo y enseñanza" a la reflexión del espectador. Su terreno no es, por tanto, el de un realismo directo o inmediato, sino el de la narración —distanciada y objetiva— de una historia a partir de la cual se pueda extraer una serie de conclusiones generales. Cine muy fuertemente intelectualizado, el de Kluge se caracteriza por su capacidad de ofrecer una imagen en ocasiones hasta didáctica de la sociedad en que nace y se desarrolla.

Perfectamente fiel a esta línea, "Fernando, el radical" ("Der starke Ferdinand", 1976)

dor la escalada de poder de este héroe irrisorio, de este fanático de la vigilancia, que llega a contar con un pequeño ejército bajo sus órdenes. Y es la descripción de la "catadura" de tal personaje lo que el cineasta alemán cuida minuciosamente, en cuanto que su personalidad —autoritaria, mezquina, obsesiva— le sirve como prototipo de un fascismo que no se ha acabado de extinguir. Que renace, incluso, tras la mentalidad de un profesionalismo tecnocrático que sólo busca la perfección de sus métodos sin preguntarse jamás por la validez ética de sus fines.

Similar en este planteamiento a "La conversación", de Ford Coppola, "Fernando, el radical" aporta a la obra de Kluge un elemento nuevo, antes inexistente o muy soterrado: el sentido del humor. Entendido, por supuesto, de una manera germánica, pero



"Fernando, el radical" ("Der starke Ferdinand", 1976), de Alexander Kluge, premio de la crítica en el Festival de Cannes del pasado año.

aborda el tema de la obsesión por el orden como premisa moral del fascismo. Asistimos en el film a la "resistible ascensión de Ferdinand Rieche", policía separado de la sección de asuntos políticos por "abuso de poder" y que —tras mostrar su profundo desacuerdo con los métodos represivos empleados por sus superiores, muy "blandos" para él— consigue el empleo de jefe de seguridad de una gran empresa. Kluge, utilizando una estética próxima a la del documental reconstruido, muestra al especta-

que da a la película un notable aire de comedia cínica, de demostración "ad adversum" de toda una tesis política. El ridículo trajín de Ferdinand Rieche, su irrisoria vida cotidiana, el hecho de que caiga víctima de sus propias trampas, son aprovechados por Kluge para mostrar al público cómo puede engendrarse un fascismo, cómo el "fecundo vientre" citado por Brecht pare a sus hijos. Al fin y al cabo, la propia historia de Hitler no fue tan distinta de la de Ferdinand Rieche. ■ FERNANDO LARA.