



Simone Signoret.

je para otros, tonto útil según los más distantes, amigo sospechoso para los más cercanos. Siempre disponible, nunca militante, en compromiso permanente con su conciencia pequeño-burguesa. ¿Por qué no? Simone Signoret confiesa, con franqueza ejemplar: "No entiendo la condición obrera; soy una pequeño-burguesa. Soy una actriz y mis problemas, los que conozco, son los de los actores". Pero siempre le movió una palanca decisiva: la solidaridad ante la represión y contra la intolerancia. Pues bien, estos pequeño-burgueses, estos compañeros de viaje, restituyeron a Francia, en su momento, la dignidad perdida. Generosamente, sin esperar nada a cambio; cuando hay que actuar, se actúa; cuando hay que protestar, se protesta. Y basta.

Simone Signoret pertenece a un luminoso batallón de las sombras. Su marcha se inició en el café de Flore y aún no ha concluido su combate por la libertad; aunque algunos hayan desertado y otros, como los héroes, estén fatigados. Pero todos conservan guardada en algún rincón la imagen de Pablo Picasso respondiendo, durante la ocupación, a unos alemanes que le preguntaban ante una reproducción del Guernica: "¿Es usted quien ha hecho esto?". "No, fueron ustedes".

Este es el tiempo recobrado por Simone Signoret; por todos los que, con ella, se comprometieron con su tiempo; y que ahora, al cabo de los años, recuperamos con toda su frescura, con toda su ingenuidad, con toda su entrega. El tiempo de Simone Signoret nunca será nostalgia; siempre estará presente en nues-

tra memoria colectiva; siempre habrá alguien que se estremece rá al oír la voz de Montand declamando el "Canto de los partisanos". ■ ROBERTO MESA.

"El regionalismo murciano"

En la primera parte de su "Regionalismo murciano" (1), el profesor Antonio Martínez Marín expone ampliamente el fenómeno regionalista en general, tanto en su aspecto histórico como en el doctrinal y legislativo, y en la segunda lo aplica al caso concreto de la región mencionada en su título —que no debe inducir a error, ya que si se tratara sólo de regionalizar una provincia, el simple cambio de rango administrativo de ésta no requeriría esfuerzo—.

Para su construcción toma como elementos no sólo las instituciones político-administrativas de la provincia de Murcia (Gobierno Civil, Diputación, municipios y entidades locales menores), sino también, y de manera destacada, las de las comarcas murcianas en materia de justicia, agricultura, educación, sanidad, orden público, comercio y urbanismo, pero enfocando especialmente la promoción regional que supone su Universidad.

Relega a segundo plano, y con razón, los criterios históricos (todas las regiones tienen su historia), culturales (ni cada uno de los cantones suizos ni Estados de

(1) Pliegos 23 y 27.

Austria tienen su propia y específica cultura) o religiosas (ya que la religión que predomina en la región estudiada es también la que prevalece en el resto de la Península) y asimismo los demográficos y de superficie, seguramente para no reincidir en el error padecido, hace siglo y medio, cuando, como escribió Ortega, "se cuadruló el sagrado cuerpo de España con una política seca y metricodecimal, creando unas provincitas todas iguales".

A la estructuración regional que plantea Martínez Marín podría agregarse, como pieza fundamental y columna vertebral de su región, el río Segura, con sus afluentes, y como lindero occidental la margen izquierda del Almazora, en recuerdo de una demarcación fluvial decimonónica, hoy vigente sólo para las Confederaciones Hidrográficas, y esto tanto porque "los ríos unen" como porque, además, las distintas vegas que originan identifican las comarcas naturales sin las que no puede concebirse ninguna región.

El estudio de M. Marín, así como el que en él anuncia sobre "La comarca de la vega baja del Segura", merece ser conocido, no sólo por la promoción regio-

nal que implica, sino también por la necesidad urgente de concienciar a los hombres de una zona de acusados hábitos centralistas, ante el problema que para ellos habrá de suponer la descentralización del resto del territorio nacional. ■ T. L. G.

CINE

En el umbral del recuerdo

A lo largo de su amplio y excelente trabajo como crítico (1), Enrique Brasó había mostrado una especial atención por dos tipos de cuestiones: las relativas a la estructura de la obra cinematográfica y a la memoria y el recuerdo humanos. Por otra parte, en su labor como guionista para televisión resultaba visible un fuerte atractivo por la literatura "fantástica" en sus diversas modalidades al adaptar principalmente autores insertos dentro de ella. Ahora, al realizar su primera película, "In memoriam", Brasó se ha mantenido fiel a este conjunto de preferencias, estableciendo una línea en continuidad entre ambas fases de su carrera.

Nos hallamos, pues, ante una obra personal, muy directamente nacida de las preocupaciones de su director, donde no existe la más mínima concesión, el menor oportunismo respecto a cualquier moda o cualquier comercialidad. "In memoriam" aparece como un film honesto a ultranza, serio, riguroso y estudiado al milímetro, lo que ya de partida le hace situarse dentro de ese grupo de raras excepciones.

(1) Realizado principalmente en "Griffith", "Revista Europa" y "Nuevo Fotogramas". Enrique Brasó (Madrid, 1948) es también autor de una importante monografía sobre Carlos Saura.

PLIEGOS 23&27



"Camada negra"

En un artículo publicado la semana anterior sobre la dificultad de estreno de "Camada negra", se incluían unas declaraciones de su distribuidor, José Esteban Alenda, aparecidas en "Diario 16"; a aquellas, el redactor de dicho diario había apostillado con unos comentarios que no pertenecían (como creemos quedaba claro en nuestro artículo) al señor Alenda. Por otra parte, "Camada negra" tiene previsto su estreno inmediato en el cine Luchana, de Madrid, ciudad a la que se limitan, de momento, las dificultades de exhibición. Puntos que deben quedar claros para un correcto entendimiento del problema, dado que, al parecer, existe la posibilidad de represalias contra el productor y distribuidor de "Camada negra" por declaraciones que nunca hicieron.

nes en la producción mayoritaria del cine español. Que un nuevo realizador surja con esta nobleza ante el público sólo merece elogios. Que lo haya conseguido después de tres años de lucha por su proyecto eleva aún esta consideración.

¿En qué manera ha incluido Brasó en "In memoriam" (2) ese "conjunto de preferencias" que antes citábamos? Respecto a la estructura de la película, asistimos a una historia —de triángulo, que podría dar origen a un drama romántico o a un melodrama burgués— narrada desde dos perspectivas diferentes: las de sus dos protagonistas masculinos que aman a una misma mujer y cuyas visiones de los hechos aparecen como complementarias. La anécdota es, por tanto, una, pero el enfoque es doble; lo que en la versión de Luis Bosch no vemos, sí surge, en cambio, en la de Julio Montero, y viceversa. El total de ambas versiones debería ser la historia completa de las relaciones de amor y muerte entre esos dos hombres y la mujer —Paulina— que se halla entre ambos.

Debería ser, hemos escrito, pero en realidad no es. Y ello porque ahí se introduce la segunda de las cuestiones "queridas" por Brasó: el carácter engañoso de la memoria, la imposibilidad del recuerdo verídico.

(2) "In memoriam" está basada libremente en un relato muy breve de Adolfo Bioy Casares: "En memoria de Paulina".



"In memoriam", de Enrique Brasó (1977).

Porque cuanto contemplamos de la relación Bosch-Paulina-Montero viene dado a través de los recuerdos de ambos hombres, diez años después de que los hechos sucedieran. Y esos recuerdos, esa memoria, no restituyen objetivamente la realidad, sino que nos la devuelven deformada según la subjetividad de cada uno de sus protagonistas. En este sentido, una secuencia se erige como la plenamente definitiva de "In memoriam": aquella en que se recoge la última despedida entre Bosch y Paulina y a la que asiste, ocultándose, Montero. Secuencia de la que el film nos da tres versiones distintas, las dos primeras correspondiendo a cada uno de los hombres, y la tercera —extremadamente importante y de gran belleza estética— donde ambas versiones previas aparecen como posibles, como fusionadas en un todo ambiguo. Tercera versión que nace recordada por Bosch, pero que acaba mezclándose con ese "recuerdo de Paulina" que le "envía" Montero desde su solitario encarcelamiento. Al traspasar la cámara el umbral de la vidriera que separa a ambos protagonistas, de hecho estamos traspasando también el espacio mental y emotivo entre las memorias de uno y otro, entre el núcleo de recuerdos que integra la primera parte de la película y el que forma su desarrollo posterior, el que vemos "desde" Bosch y, después, "desde" Montero.



"Los amaneceres son aquí tranquilos", de Stanislav Rostotski.

En ese umbral que no solemos traspasar, en ese punto intermedio donde las cosas ya no son plenamente sin dejar de haber sido del todo, en ese punto indefinible, encuentro yo —como sucedía en "Muriel" de Resnais— la última justificación de "In memoriam". Porque ése es el lugar de lo "fantástico" (y entramos en la tercera de las "preferencias" de Brasó), de lo "irreal", no como contraposición a "lo real", sino como explicación de la imposibilidad de llegar a éste. No sólo una objetividad autosatisfactoria es rechazada así por Brasó, sino igualmente la creencia de que la suma de subjetividades nos pueda conducir a lo objetivo. Sólo queda la "tercera vía" de lo fantástico como hipótesis aceptable. Una hipótesis que hace "real" la reaparición de Paulina a Bosch a través del recuerdo de Montero.

Obra, como puede detectarse, de notable complejidad, plena de una serie de detalles fundamentales difícilmente observables por el espectador en una sola visión, "In memoriam" interesa quizá más por todo su entramado teórico que por la realización concreta que alcanza en imágenes (3). En ocasiones, a éstas le faltan una mayor vitalidad, un ritmo más atractivo, un apasionamiento mejor reflejado, que alejasen al film definitivamente de la mera especulación estructural o del estricto valor intelectual de sus planteamientos. En una primera película de un ex crítico, ello no puede ni debe extrañar. Pero quizá haga falta que Brasó abandone un poco la rigidez teórica de tales planteamientos para que, con la experiencia que le vayan proporcionando sus siguientes películas, llegue a esa difícilísima síntesis de racionalidad y emotividad, de

(3) Al citar las imágenes de "In memoriam", es imprescindible elogiar el excelente trabajo de Teo Escamilla como director de fotografía, dentro de una trayectoria en mejora continua. Elogio ampliable —aunque más matizado— al conjunto de los intérpretes.

rigor y poder de comunicación, de libertad expresiva, en suma, de los mejores cineastas. ■
FERNANDO LARA.

"Los amaneceres son aquí tranquilos"

Dentro de lo poco que conocemos en España del cine soviético actual, es evidente que no podemos tener un juicio excesivamente feliz. Las películas de la URSS, en su afán de espectacularidad, de huida de la contemporaneidad, de fijación de mensajes patrióticos, de deformación de caracteres (jugando a los viejos esquemas triunfalistas de los patriotas-buenos y los enemigos-malos), de ingenuidades dramáticas, es bastante similar a todas las películas de exaltación nacionalista que hemos padecido en España en la larga y eterna posguerra. Probablemente existan otros films soviéticos más vivos, pero éstos no han llegado a nuestras pantallas (basta recordar, de lo visto aquí, la interminable tetralogía de Bondartchuk) ni se han encontrado con facilidad en los Festivales Internacionales.

Como una prueba más de este pésimo cine de explotación, se presenta ahora en España "Los amaneceres son aquí tranquilos", de Stanislav Rostotski, veterano de la segunda guerra mundial que en todas sus películas trata algún pasaje de la misma. En la que nos ocupa, la anécdota versa sobre el heroísmo de cinco mujeres especialistas en armas antiséreas, que en una pequeña misión pierden la vida. Partiendo de un esquema de aventuras, lo que viene a demostrarse aquí es cómo ese heroísmo forma parte del pueblo ruso y cómo esas cinco mujeres acabaron convirtiéndose en claro ejemplo para generaciones sucesivas. Para corroborar este último aspecto, Rostotski combina de vez en cuando el tiempo presente con el de los años cua-