



Un fotograma de la primitiva "Raza".

dictador aparece contemplada de muy distinta —y contraria— manera a como lo había sido oficialmente durante la pervivencia del régimen. El cine español, en la actual etapa de difícil readaptación a nuestra realidad, no se ha quedado al margen de este ajuste de cuentas histórico: hace tres semanas se estrenaba "Caudillo", de Basilio Martín Patino; ahora, "Raza", el espíritu de Franco", de Gonzalo Herralde. Y otros largometrajes documentales sobre la Segunda República, la guerra civil o la posguerra —donde, inevitablemente, surge el Generalísimo—, esperan en las estanterías de las distribuidoras o se hallan en proyecto. Como alguien, con gesto fatigado, desesperado casi, me decía hace poco, "después de cuarenta años de soportarlo en la realidad, ahora lo vamos a soportar en el cine cuatro o cinco años más".

Curiosamente, "Raza", el espíritu de Franco" tiene la peculiaridad de que, siendo una película que gira al cien por cien en torno al dictador, no le hace aparecer físicamente más que en una ocasión: la fotografía que encabeza los títulos de crédito. Ya es un alivio... En su lugar, son Pilar Franco y Alfredo Mayo (y, en un solo plano, un cuidador del cementerio de La Almudena) los que llenan la pantalla, alternándose con las imágenes originales de "Raza", el film que realizase José Luis Saenz de Heredia en 1941 basándose en un guión de "Jaime de Andrade", seudónimo —como se sabe— del propio Franco. De hecho, lo que la película de Herralde pretende no es un análisis directo del personaje y de su tiempo, sino que intenta mostrar hasta qué punto "Raza" era una proyección a todos los niveles del mismo Franco, cómo en su novela y posterior traducción cinematográfica el "Caudillo" incluyó tanto a él como a su

familia, tanto su ideología como su mundo de relaciones. Y, lo que me parece más importante, en qué forma el dictador compensó sus frustraciones, sus fracasos, sus obsesiones por medio de una mitificación galopante de lo que en su vida no resultó como él hubiese querido.

Gonzalo Herralde (Barcelona, 1949, cuyo anterior y primer largometraje, "La muerte del escorpión", todavía no hemos visto en Madrid) manifiesta personalmente su intención de "desvelar los mecanismos de proyección como autor que Franco reflejaba en su película" y conseguir "no un panfleto ni un ataque a la figura política de Franco, sino desvelar la verdad oculta detrás de todo un aparato discursivo que Franco estableció y que posteriormente se fueron desarrollando en el cine español las pautas así formadas". Llevando esa operación de "desvelamiento" a un terreno sociopolítico, creo que es en la descripción pormenorizada de una ideología pequeño-burguesa donde el trabajo de Herralde alcanza un mayor nivel. Paso a paso, a través de las imágenes de "Raza" y de las declaraciones de Pilar Franco (a menudo en un verdadero contrapunto de lo que el film original muestra) surgen todos los rasgos, las constantes y mitos de una concepción del mundo basada en la exaltación irracional de "valores eternos" (el honor, el heroísmo, la fe, la Patria) y de las instituciones encargadas de mantenerlos socialmente (la familia, el Ejército, la religión). Y resulta "fascinante" comprobar cómo cuando esos "valores" no correspondían con su experiencia real (en lo relativo a su padre o a su hermano Ramón o al pasado de su familia), Franco inventaba la contrafigura exaltante de aquello mismo que no pudo modificar, pese a los poderes

omnímodos con que se erigió.

Si este es el aspecto más positivo de "Raza", el espíritu de Franco", ello no significa que el film de Herralde agote ni mucho menos las posibilidades que el tema le ofrecía. Divertida a base de echarle mucho "humor negro político", pero también anecdótica; hábil en cuanto al montaje de los fragmentos de "Raza" con las entrevistas, pero también muy limitada en cuanto a las intenciones últimas; acertada en el enfoque dado a Pilar Franco, pero no a un Alfredo Mayo insincero y haciendo continuamente su "papel"; indagadora en esa ideología citada, pero carente de una ampliación que tendría que haber profundizado en las consecuencias de la misma; irónica y reveladora, pero no lo suficientemente crítica respecto al personaje... Entre estos dos polos, entre estas dos valoraciones, se mueve "Raza", el espíritu de Franco", inferior al muy similar libro escrito recientemente por Román Gubern ("Raza", un ensueño del general Franco". Ediciones 99), aunque sí suponga una interesante aportación al triste conocimiento de "el más almogávar entre los almogávares". ■ FERNANDO LARA.

El Apocalipsis, según Herzog

¿Quiénes son esos hombres que avanzan por el mar en una barca de remos sin conocer su destino? ¿Qué buscan en su viaje después de haber estado esperando, solitarios, durante muchos años? ¿Irán hasta el límite del mundo para ver si hay un precipicio. Para su partida han

llegado unos músicos. Sí, y luego parten, patéticamente y sin sentido, en un bote demasiado pequeño. Les quisieron parecer como un signo de esperanza el que les acompañaran los pájaros hacia el mar abierto". Con las imágenes de estos hombres y las palabras que acabamos de reproducir, Werner Herzog finaliza su "Corazón de cristal" ("Herz aus Glas", 1975-76), en un rescuido dejado a la esperanza dentro de una obra caracterizada por su pesimismo filosófico. Si en "Fata Morgana" el cineasta alemán se refería a la creación, al fracaso de ésta en su intento de crear un paraíso humano, "Corazón de cristal" aborda el tema del apocalipsis como desenlace último de tal desastre creativo. Sólo ese grupo de "hombres olvidados" quizá consiga encontrar o rehacer un mundo no abocado a la destrucción, a la muerte.

Es bajo la forma de una parábola cómo Herzog va exponiendo su "concepción trágica de la existencia". Parábola muy compleja, llena de implicaciones a diversos niveles, que origina la que estimo más difícil película realizada por su autor. Con el habitual atractivo de unas imágenes realmente sorprendentes en su belleza y originalidad —aspecto donde el trabajo del director de fotografía Joerg Schmidt-Reitwein llega a límites de perfección—, Herzog nos sitúa ante un escenario de la etapa preindustrial por medio del que prefigura cuál va a ser el transcurso de la Humanidad durante los siglos posteriores. Las visiones del pastor bávaro Hias sobre el futuro de la fábrica de cristal que aglutina a una pequeña comunidad, constituyen el nivel inmediato de esa parábola que Herzog extiende al destino global del mundo. Un destino de destruc-



"Corazón de cristal", de Werner Herzog.

ción y muerte que los hombres no aceptarán hasta que esté irremediablemente consumado, hasta que el apocalipsis no se haya desencadenado sin remedio alguno.

En estado de hipnosis buena parte de los actores, entrelazando temas y personajes no siempre comprensibles, cediendo en demasía a ese metafisicismo que siempre amenaza a la obra de Herzog. "Corazón de cristal" continúa el discurso sobre el conocimiento del hombre en que

ha empeñado su vida y su trabajo el cineasta alemán. ■ F. L.

"Me siento extraña" y "El transexual"

Están de moda las películas sobre la homosexualidad. Si du-

rante la represión franquista, los productores hacían películas sobre las relaciones sexuales en los matrimonios, a la supuesta hora de la libertad tienen que cambiar de tercio y no han encontrado mejor filón que el de las variantes del sexo. Lo que lógicamente ocurre es que con el mismo prisma reprimido, moralizante, falso y oportunista con que se vieron las relaciones heterosexuales de los matrimonios españoles en las películas de hace escasos años, se ven ahora

las de personajes más excepcionales. No ha cambiado la intención ni se ha entendido nada. Lo que importa lógicamente en estas películas es despertar el interés del consumidor con el reclamo de un par de secuencias "atrevidas"; cuando la censura prohibía los desnudos directos e "injustificados" y más o menos las secuencias de amor ilegales, las películas narraban el fracaso de unos personajes que querían ligar. Pero si ahora la "justificación" del desnudo no es tan exigente y se permiten mayores libertades, lógicamente todos esos personajes de antes conseguirán ligar con quien les plazca con la misma lógica utilizada antes: es decir, con ninguna. El oportunismo más descarado y facilon sigue rondando estas películas con pretensiones de modernidad y valentía.

En la cartelera madrileña hay en este momento dos auténticos espantos: "Me siento extraña", primera película del realizador de TVE Enrique Martín Maqueda. El truco de la película es bien sencillo: se trata de rodar una secuencia en la que dos estrellas como Bárbara Rey y Rocío Dúrcal tengan, en un solo momento de la película —el último— una relación homosexual. En los "sex shop" extranjeros, por cinco modestos duros pueden verse en maquinitas individuales secuencias similares. Como aquí están prohibidas dichas maquinitas, se cobran 125 pesetas y hay que soportar, además, hora y media de horteradas, literaturas paupérrimas, situaciones repetidas hasta la saciedad —siendo ya cretinas la primera vez que aparecen— y moralismos distorsionadores que en "Me siento extraña" adquieren toda su fuerza en una ridícula fiesta de "corrompidos" y "degenerados" que no se sabe muy bien a qué país o época pertenecen. Si Oscar Guardido, el productor de esta película, ganó dinero con "Los placeres ocultos", de Eloy de la Iglesia, ha debido pensar que el filón era claro y propone ahora una película de homosexualidad femenina como una serie en churros que amenaza con no acabar aquí.

Como sin duda confirma "El transexual", de José Jara, de productora distinta, más cutre, más tramposa todavía. La torpeza de Jara intentando narrar en qué consiste un transexual no tiene límites. La frivolidad de los guionistas es asombrosa y la ridiculez de Agata Lys y Paul Nashy en sus trabajos protagonistas sólo pueden entenderse como resultado de unos planteamientos asombrosamente reaccionarios. "El transexual" no es nada, absolutamente nada o, en cualquier caso, el reflejo de lo que pueda ser el cine español que se entiende como un espec-

Música estaliniana y cine del programa común

En las tiendas especializadas parisinas se vende un disco grabado en Moscú en 1968 (nos llega a estas latitudes con cerca de diez años de retraso) que aclara la actitud de ese gran compositor soviético Dimitri Chostakovitch. Explica su posición ambigua y pragmática entre el estalinismo que le exigía una música "optimista, monumental y democráticamente aceptable" y los imperativos de su inmenso talento.

Con "El canto de los bosques" (1), Chostakovitch quiso reconciliarse con las autoridades soviéticas. Los primeros ataques contra el compositor habían empezado en 1936, después del estreno de *Lady Macbeth*, "barro en lugar de música", según "Pravda". Chostakovitch hace una primera concesión en 1941 con su *Séptima sinfonía* (Leningrado), escrita en la ciudad asediada, obra monumental, heroica, casi programática. Pero en 1948, su *Novena sinfonía* le vale un nuevo llamamiento al orden. Año y medio de silencio, y al fin compone este "oratorio popular", con el que obtiene el Premio Stalin. El grandilocuente canto final a la gloria del dictador mereció la unanimidad de los funcionarios.

La obra resulta un ejemplo tan caricatural de lo que puede producir un Gobierno culturalmente reaccionario, es una muestra tan grotesca del fruto de los principios de Djanov aplicados a la música, que no se puede sino pensar en una venganza refinada del compositor. En *El canto de los bosques* hallamos toda su habilidad, su endiablado dominio de la técnica, su facilidad de escritura. Pero su alma está ausente. Como un nuevo Galileo, Chostakovitch podrá seguir viviendo y componiendo en espera de tiempos mejores.

EL CINE DEL PROGRAMA COMUN

¡Qué pena! Antes de subir al poder (y antes de que se separaran los firmantes del programa común), la unión de la izquierda ya empezaba a tener un cine. ¿Pena?; tal vez no: las dos películas estrenadas en esta rentrée otoñal que apostaban y luchaban por el triunfo de las izquierdas están plagadas —casi exclusivamente— de buenas intenciones, lo cual no basta, como se sabe, para hacer arte.

Una es *Des enfants gâtés* ("Niños mimados"), de Bertrand Tavernier, revelación del cine francés con *El relojero de Saint-Paul*, semicon-



"L'imprécaeur", de Jean-Louis Bertucelli.

firmado con *Que empiece la fiesta*, semidecepción con *El juez y el asesino* y decepción ahora.

En *Niños mimados*, Tavernier se basa en un suceso real y común: la rebelión de los inquilinos de un gran inmueble contra el propietario. Michel Piccoli, actor principal y coproductor de la película, se ve mezclado por el amor de unos verdes ojos en la lucha de un comité de barrio, cuando lo que él quería era aislarse en su estudio y escribir un guión cinematográfico. Tavernier quiso ahondar en tres temas importantes y paralelos: la superficialidad de una clase intelectual separada por millones de francos de los problemas cotidianos del vulgo, las nuevas relaciones de la pareja y la especulación inmobiliaria.

Resultado: que ni Tavernier como director ni Piccoli como actor lograron el contrapunto para llevar adelante los tres temas, que se cruzan, se confunden y al fin se pierden.

Menos aún consiguieron Jean-Louis Bertucelli y su pléyade de actores (otra vez Piccoli, Jean-Claude Brialy, Jean Yanne, etc.) con *L'imprécaeur*, basada en la novela de René Victor Pilhes, Premio Fémica de 1974.

Se trata de un tema muy de moda, más aún desde que la izquierda se separó por su definición: qué es y cómo funciona una multinacional.

Un narrador, "director adjunto de Relaciones Humanas" de la filial francesa de la compañía multinacional Rosseys and Mitchell, nos cuenta el hundimiento de esa firma. Un procedimiento que pudiera ser válido para denunciar el gigantismo voraz de estas empresas aberrantes que practican la ley de la jungla. Pero a la película le falta credibilidad y roza lo grotesco. René Victor Pilhes no es Kafka y Bertucelli no es Francesco Rosi. ■ RAMÓN CHAO.

(1) D. G. G. 2530817.