

Por ello, en este LP están contenidas composiciones como "Una jota castellana" o "Serranilla del miliciano" —hermoso homenaje a los maquis antifascistas, con letra popular de los pueblos de Segovia—; y, al mismo tiempo, otras: "Cogieron los tractores", "El pueblo en que yo vivo" o "Libres tormentas", que ofrecen la vertiente más actual del grupo, tanto en cuanto a temática como a formas musicales de expresarla. Las viejas y ancestrales "pipas" castellanas —primitivos instrumentos del tipo de la dulzaina— se unen y fusionan con las bandurrias, los morteros, botellas, cántaros y demás artilugios sencillos de percusión, y todos ellos, a su vez, se mezclan con el contrabajo eléctrico, saxo, batería o guitarras acústicas, en una síntesis tan prometedoramente rica como atractiva y posibilitadora de nuevas cotas expresivas y creativas.

A nivel de calidad, conjunción y brillantez de voces es donde el grupo ofrece aún mayores fisuras, y donde se requieren otras dosis de perfeccionamiento por parte del cuarteto. A veces suenan en este sentido demasiado convencionales o, lo que es peor, con la resonancia de esos asépticos e indeterminados ejemplares que aún no hace muchos años querían hacerse pasar por reivindicadores de la cultura proletaria castellana, cuando en sus repertorios abundaban los ejemplos de otros folklores ajenos, a veces claramente colonizadores. Por eso, además de una clara postura política y social que La Fanega demuestra sobradamente, es necesario hacer valer esa intencionalidad con los argumentos que le son propios en el terreno musical: calidad, rigor y trabajo. Así es como la cultura castellana recobrará sus marcas, muy alejadas desde luego del tópico centralismo imperialista, que algunos interesados o ciegos le han querido atribuir. ■ ALVARO FEITO.



Michel Piccoli, en una escena de "Tamaño natural", de Berlanga.

pausas sufridas por este director en su carrera; los comentaristas más fáciles adjudican rápidamente estos parones a su tradicional "pereza", queriendo así evitar referirse a las continuas dificultades que cualquier profesional del cine ha soportado en nuestro país durante los últimos años. Pero lo cierto es que en casa de Berlanga se guardan varias decenas de guiones terminados que nunca han podido ver la luz: bien a causa de la censura, bien por la miopía de muchos productores que no entendían que el cine de Berlanga podía desprenderse de las modas coyunturales que a ellos les interesan.

"Tamaño natural" es un título que no se rueda ya hasta 1973 en coproducción hispano-franco-italiana y que sufre de nuevo los rigores de la censura. Sólo hasta 1977 no se estrenaría aquí. Y justo en las fechas de ese estreno, Berlanga puede empezar a preparar una nueva película "Escopeta nacional", ya de estreno próximo.

De alguna forma, esta dificultad continua en el vivir profesional acerca a entender mejor "Tamaño natural". No es una película sobre el cine ni sobre esas dificultades, pero sí lo es sobre la soledad, el aburrimiento y la impotencia. Hay una referencia, tácita a veces, explícita otras, a una sociedad fallida que no puede acompañar nunca al individuo, que no puede responder a sus ilusiones. La ilusión perdida es una cons-

tante en la temática de Berlanga: desde el legendario "Bien venido, Mr. Marshall" donde los habitantes de Villar del Río deben soportar la ausencia de los protectores americanos hasta la del novio que, en vísperas de la boda, encuentra una esperanza amorosa en otra mujer ("¡Vivan los novios!"). Las ilusiones perdidas de las películas de Berlanga rara vez han tenido como razón el sexo. No estaba el horno español para bollos de ese estilo y, paradójicamente, siendo Berlanga un hombre preocupado por el sexo, incluso erudito de sus formas de expresión en cualquier campo, se veía obligado a sublimarlo en sus películas, hasta quizá un poco "La boutique" y más tarde "¡Vivan los novios!".

Definitivamente, es el sexo el protagonista inmediato de "Tamaño natural". Es a través de él —de sus insatisfacciones, de sus fantasías, de sus realidades— como Berlanga hace su primera película intimista, donde pierde parte de aquel humor en primera línea de sus películas anteriores que disimulaban en parte la profunda amargura de sus historias, para acercarnos con una sensibilidad diferente al tema de la soledad. La soledad de un individuo perdido en una sociedad que no puede satisfacerle en sus mecanismos (el matrimonio, el trabajo, los inventos de consumo) y que le conduce irremediabilmente a la derrota.

Se ha dicho que "Tamaño natural" es una película antifeminista. Es cierta la misoginia de Berlanga en todas sus películas. "La boutique", en este sentido, estaba clara. Sin embargo, sería minimizar el alcance de "Tamaño natural" reducirlo a un ajuste de cuentas privado. La susceptibilidad de las militantes feministas las obliga a veces a ver el cine con un objetivo único. La película de Berlanga se venga, sí, de la depen-

dencia del objeto erótico, pero ofrece al tiempo la perspectiva de una angustia que nos alcanza a todos por igual. Reducir "Tamaño natural" a una visión parcial sería la peor venganza que a su vez el mundo ofreciera a Berlanga que, en su película, no ha querido sino desnudar sus soledades, "lo más libre que en algún momento puede hacer un hombre", según sus palabras, "y también, posiblemente, una huida".

En la avalancha de estrenos atrasados que sufrimos ahora los españoles, muchos de ellos se verán perjudicados. No hay tiempo para todos y duran escasas semanas en cartel. "Tamaño natural", sin embargo, es uno de esos títulos que deben ponernos al día. De una filmografía que, como la de Berlanga, sigue siendo de las más coherentes e inteligentes que se han visto aquí, y de una carrera que en esta película ofrece un do de pecho insólito y sugestivo. A no olvidar "Tamaño natural". ■ DIEGO GALAN.

El tiempo que pasa

¿Qué sucede con dos hombres que, accidentalmente, comparten la cabina de un camión durante varias jornadas? ¿Cuáles son las reacciones que se producen entre ellos, los cambios que se originan, las formas que va adoptando esta relación? Con un criterio similar al del etnólogo que observa el comportamiento de sus mariposas o del químico que asiste al precipitado de dos elementos en la probeta, Wim Wenders da respuesta a tales preguntas en su "En el curso del tiempo" ("Im Lauf der Zeit", 1975-76), película que le valió ganar el Premio de la Crítica en el penúltimo Festival de Cannes. La sorpresa que el film causó entonces, tanto por



"En el curso del tiempo" ("Im Lauf der Zeit", 1975-76), de W. Wenders.

CINE

"Tamaño natural"

Desde "¡Vivan los novios!" (1970), Luis G. Berlanga entró en un nuevo período de paro laboral, de aburrimiento, de impotencia. Han sido muchas las

su originalidad como por lo inólito de sus tres horas de duración en blanco y negro para una temática que no rehúye la comedia, se ve hoy repetida entre nosotros cara a un público aturdido por la sucesión continua de estrenos y el carácter habitual de los mismos.

Esa respuesta de Wenders a las interrogantes que abre desde el comienzo de su séptimo largometraje se mueve en unos terrenos que podríamos calificar de fenomenológicos. El joven cineasta alemán (Düsseldorf, 1945) ha construido una obra itinerante en la que tanto los hechos que van aconteciendo como el propio viaje en sí ayudan a un conocimiento directo de los dos personajes situados ante la cámara. Su propósito es el de mirar y hacer mirar lo que sucede en la cabina del camión y en aquellos puntos concretos en que éste se detiene, aunque siempre en función de un continuo acercamiento a sus protagonistas. Y lo que ocurre a uno u otro nivel no es nada excepcional, nada particularmente espectacular o significativo: es el tiempo que pasa entendido a través de la interiorización que de él hacen dos seres humanos.

El peligro máximo de "En el curso del tiempo" consiste en las facilidades que concede para una serie de extrapolaciones metafísicas y "trascendentales". La propia nimiedad de la anécdota argumental, el trabajo del camiónero como mecánico de proyectores cinematográficos de salas casi abandonadas o el hecho de que el itinerario se realice a lo largo de la frontera entre las dos Alemanias, posibilita —a diversas escalas— unas ciertas interpretaciones de la película que desmesuran brutalmente su dimensión original. Ello no significa que Wenders no se refiera al valor de lo cotidiano, a la "muerte del cine" o a la existencia de una generación nacida en un país dividido entre barreras que impiden el entendimiento. Por supuesto, nada es casual en un film como éste, todo tiene un sentido, pero elevar lo accidental a la categoría de fundamental lleva implícito —insisto— el peligro de que nos volvamos contra la propia película rechazando lo que sus máximos exegetas se obstinan en ver dentro de ella.

Por tanto, nuestra aceptación de "En el curso del tiempo" se limita exclusivamente a ese nivel inmediato, de conocimiento o reconocimiento de unos personajes y una geografía que quedan recogidos meticulosamente. Y si "hay que cambiarlo todo" —como Robert le dice a su ocasional compañero Bruno—, no deduzcamos de ahí toda una teoría de la transformación social. Es, simplemente, la

despedida entre dos hombres que se separan justo cuando han llegado a conocerse, que se sienten violados en una intimidad que guardan como último refugio frente a un concreto sistema de relaciones. Y si el moribundo cine que aparece al final de la película tiene por nombre "La pantalla blanca" ("Weisse Wand", lo que permite a Wenders un nada modesto juego con sus iniciales), no olvidemos que durante tres horas nuestra "pantalla blanca" ha estado ocupada precisamente por las imágenes de alguien que cree, pese a todo, en la expresión cinematográfica... Nada tan fácil como las "interpretaciones" de altos vuelos. Pero nada tan perjudicial para una obra —delicada en muchos sentidos— como "En el curso del tiempo". ■ FERNANDO LARA.

Jugar el juego

Participar en cualquier juego implica la aceptación de unas reglas, de unas determinadas condiciones y, ante todo, un interés subjetivo por aquello mismo que es la materia del juego. De alguna manera, lo lúdico excluye a lo racional: jugamos a algo porque nos gusta, porque nos divierte, porque nos apasiona; y no jugamos si nos aburre, nos fastidia o nos hace pasar un mal rato. Lo fundamental es "meterse" o no en el juego que se nos propone. Y de ahí, de un movimiento anímico que no de un planteamiento cerebral, nace nuestra incorporación o rechazo hacia cualquier actividad lúdica.

Consideración que me parece decisiva a la hora de abordar "Céline et Julie vont en bateau", de Jacques Rivette (1974), película basada a un doble nivel sobre la idea de juego.



"Céline et Julie vont en bateau", de Jacques Rivette (1974).

Juego para sus protagonistas, relaciones entre sí por azar y que se unan para descubrir el misterio de unos "fantasmas" que habitan una casa deshabitada; y juego para los espectadores, a quienes la acción del film se les ofrece como una incesante partida de naipes que progresa a medida que se van produciendo diversos descartes. En la que quizá sea la obra más definitoria de su concepto de "realismo fantástico", Rivette se entrega a la elaboración de una ficción pura, autosatisfactoria y cuyos datos únicamente remiten a sí misma. Hay en "Céline et Julie..." un deliberado intento de romper con las exigencias de cualquier actualidad, de cualquier contingencia, para situarse en ese dominio impreciso donde lo real y lo no real se confunden, donde verdad y mentira dejan de ser dos conceptos antagónicos para fusionarse en una misma identidad. La identidad precisamente del juego como algo que lo engloba todo en un afán de diversión.

¿Es posible la crítica del parchís o del ajedrez, de la ruleta o del mus? Difícilmente tendría un sentido más allá de la pura especulación intelectual. Algo similar sucede —por su propia estructura y por sus propias intenciones— con "Céline et Julie...", donde lo único que de verdad cuenta es la participación o no de cada espectador en ese universo lúdico, adolescente, mágico en cierta medida, que durante más de tres horas se le propone desde la pantalla. Pese a las sugerencias teóricas, a los hallazgos estilísticos que sin duda el film de Rivette contiene, yo me encuentro por desgracia entre quienes no se integran en su juego, junto a los que sus reglas y características les dejan indiferentes o más bien un tanto aburridos. Quizá porque el cineasta francés no es tan "inocente" como quiere

hacernos ver por culpa de un cierto cartesianismo que asoma con frecuencia su indiscreta oreja. Quizá porque el misterio de todo juego, como de todo placer (¿hay diferencia?), consiste en que sea breve e intenso, lo contrario exactamente de "Céline et Julie...". Quizá porque se percibe en ella un grado de inutilidad, de puro "divertimiento" para iniciados, que no me atrae en absoluto. Quizá porque existe en la película un abierto rechazo de esa realidad constatable, verificable, que se sitúa en las antipodas de mis preferencias. O quizá, simplemente, por lo mismo que unos juegos me apasionan y otros me aburren. Algo indefinible por definición. ■ F. L.

TEATRO

El politiquero está de moda

La idea de la comedia "Cero a la izquierda" sería aceptable si el propio autor no la traicionara de modo tan evidente. Un hombre de negocios, franquista convencido, es enviado a la cárcel por cometer un no precisado delito de fraude. Condenado a varios años, la aplicación de indultos y la redención de penas lo ponen en la calle a los nueve meses. Ahora bien, habiendo sido encarcelado en los últimos días del antiguo Régimen —en el que, aun cambiada la figura del Jefe del Estado, debemos incluir la época del Gobierno de transición presidido por Arias—, la libertad lo enfrenta con una serie de cambios sociales y políticos, cuyo compendio encuentra en su propia casa. ¿Qué piensa de ellos el personaje? ¿Qué juicio han de merecerle a quien, por los meses de cárcel, le salen al paso de sopetón, como si se hubieran producido en una noche?

Sigamos con la idea: en teoría, el autor imagina tres fuerzas, la "izquierda", representada por la hija, la "derecha", encarnada por ese padre de familia, y el "pueblo" que responderá a la esposa, bien intencionada, crédula e ignorante. La comedia —seguimos en la teoría— propondrá un debate entre el padre y la hija, para que, al fin, el "pueblo" rechace las manipulaciones de que es objeto y se pronuncie.

Sobre esa teoría, que más de un espectador tomará por cier-