

CINE

Una primera obra que no es una «opera prima»

Aun cuando «La casa de las palomas» sea el primer largometraje de Claudio Guerín Hill (Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 1939), puede hablarse ya en su caso de una verdadera trayectoria personal a partir de «Luciano», su práctica de graduación en la Escuela Oficial de Cinematografía (1965), el primer «sketch» de «Los desafíos» y, sobre todo, su importante trabajo como realizador de televisión. En toda esta labor, hablando en términos muy generales, predomina un continuo intento de investigar en las caracteres lingüísticos de cada medio, una elaboración exactísima de todos los elementos expresivos utilizados y, más concretamente, un deseo de indagación en los mecanismos y resortes por medio de los que se relaciona el ser humano en unas circunstancias concretas, marcadas habitualmente por una tensión casi asfixiante.

Y es esta última característica la que se convierte en definitiva para «La casa de las palomas», una vez que los puntos de partida de la película dejaban poco margen a la experimentación. Puntos de partida realmente débiles, por otra parte, dada la escasa consistencia del material literario de base, de un guión cuya deficiente estructura lastra el normal desarrollo del film, obligándole a una construcción en secuencias cerradas dentro de las cuales intentar una profundización que parece inviable aplicar a la película completa. Aceptando, por supuesto, lo que en ello pueda haber de estilo personal de Guerín, esta estructuración en secuencias cerradas sobre sí mismas, en que cada una de ellas sólo mantiene con la

anterior y la siguiente un imprescindible hilo narrativo, pero no una coherencia estilística, me parece motivada ante todo por una búsqueda de Guerín por ir hasta donde el guión no le permitía, hasta un nivel de intensidad en las relaciones, de complejidad en los comportamientos, que el guión dificultaba cuando no contradecía abiertamente.

Lo ideal habría sido trasladar esta profundización al contenido global de la película,



«La casa de las palomas», de Claudio Guerín Hill (1971).

la, deseo quizá utópico dado el peso que sobre el director ejerce el texto escrito a la hora de comenzar el rodaje, y más en una obra de las características industriales de «La casa de las palomas». Por ello creo válida la postura de Claudio Guerín de cargar el acento sobre cada una de las partes de la película más que sobre su totalidad, aunque ello entrañe un autocolocación del film en un plano inferior al que, de otra forma, le habría correspondido. Y provoca, además, dos resultados negativos: a) la indefinición, que no ambigüedad, del personaje masculino protagonista, Fernando —encarnado por un Glen Lee de curioso parecido físico con Guerín—, cuyos profundos móviles de comportamiento nunca llegamos a saber, dando por aceptado el que las reacciones del ser humano nunca vienen potenciadas por un solo motivo concreto, sino por un complejo entramado de ellos, no es que yo reclame ahora un fácil esquematismo;

b) el juego al que se somete a los dos personajes femeninos, haciéndoles aparecer o desaparecer según convenga al desarrollo de la narración. Muy claramente, la película está dividida en tres partes (que incluso podrían llevar su número y el nombre del personaje que domina en cada una de ellas), casi estamos ante un «cuento moral» de Rohmer, en que el personaje puente, la segunda mujer del triángulo, reivindicase sus de-

producto de consumo inmediato, sino una película propuesta en términos de calidad. Ello no significa que estemos ante un film impersonal (hay aquí toda una valoración del personaje como núcleo narrativo, una determinada forma de contemplar las relaciones humanas, marcadas por la dominación y la violencia interna, una presencia directa del factor religioso, un intento de coexistencia entre fragmentos de narración objetiva y subjetiva...), sino que «La casa de las palomas» se halla bastante alejada, seguramente por fortuna para Guerín, de la típica «opera prima». Pero en la que no ha dejado de mediar ni la censura —con un grave corte en la secuencia central y un final autocensurado— ni una deformante ampliación a 70 milímetros con la que poder subir los precios de taquilla. ■

FERNANDO LARA.

Losey, un relato macabro

«El mensajero», la excelente novela de Leslie P. Hartley, recientemente publicada en España por Editorial Bruzguera (1), dio pie, previo



guión de Harold Pinter, a una de las películas más interesantes del realizador Joseph Losey.

La novela de Hartley, si

(1) «El mensajero». Colección Libro Selección. Editorial Bruzguera. 1971.

bien es seca y árida, tiene en cambio el peligro de caer en el ternurismo o en la «identificación» con el personaje central, a partir de la narración en primera persona y de la necesaria descripción ingenua que el protagonista hace de cuantas personas y elementos le rodean. Losey ha eliminado, en cambio, cualquier posible acercamiento sentimental a la historia, señalando además, con claro amor, aunque traducido en aparente frialdad narrativa, todas las circunstancias objetivas que fueron determinando la soledad y frustración eternas de su joven Leo. El mecanismo, casi matemático, de las relaciones de los personajes que rodean a Leo es el punto básico de su narración, y, como complemento, las vivencias personales del protagonista, testigo y víctima de esas relaciones.

Conectando de esta manera con el resto de su filmografía, «El mensajero» es un nuevo análisis que hace Losey de esa sociedad que provoca la destrucción de un individuo, de las estructuras de esa sociedad que, en todos o casi todos sus aspectos, parecen estar destinadas a la represión y consiguiente anu-

lación de la curiosidad, el afán de participación y los instintos básicos del hombre. Recogiendo su experiencia anterior (desde su primera película «El muchacho de los cabellos verdes», con la que

«El mensajero» tiene más de un punto de contacto), Losey ha realizado ahora su obra más serena, más fría y distante. Su visión de ese juego dominante-dominado va de cantándose lógicamente a través del tiempo; porque también, a través de los años, ese juego va perfeccionándose a sí mismo y adquiriendo cada día mayor consistencia. Losey, testigo lúcido de su entorno, no permanece ajeno a ello. Y «El mensajero», en lugar de grito violento, es ya un gesto lastimero y amargo, aunque no por ello carente de fuerza. Precisamente esa falta de combatividad primaria hace que «El mensajero» sea la justa descripción cruel y sin sonrisas de una sociedad, no agónica, también cruel y resentida.

Alternando al mismo tiempo la minuciosa descripción de la tela de araña que se forma alrededor del joven Leo con la contemplación, distanciada y sorprendida del Leo viejo, Losey determina claramente la perfección sólida de esa sociedad reprimida que destroza la ingenuidad de Leo para convertirle, incluso muchos años después, en un simple, pasivo y tiroteado mensajero. El verde Robin Hood del traje de Leo será, poco a poco el verde imperante en toda la película. El color impuesto desde el exterior acaba por convertirse en el único color posible. Y la aventura supuestamente intrascendente se convierte en la angustiada evidencia de una sociedad clasista e intransigente.

Losey ha adquirido una seriedad narrativa admirable. Seleccionando lo exclusivamente imprescindible, eliminando cualquier barroquismo retórico, «El mensajero» (que, junto a «Muerte en Venecia» fue en el último festival de Cannes la película mejor recibida) vuelve la mirada a un cine elemental, sin estridencias ni pretendida brillantez, escueto y sin concesiones. Marginando un poco, aunque no totalmente, la música de Michel Legrand, todo en esta penúltima película de Losey pretende lograr este tono austero y eficaz. Y justo es entonces señalar la espléndida revelación del actor Dominic Guard y la aparición de Mar-

garet Leighton y Michael Redgrave, asombrosos en sus llamados papeles secundarios, aunque lamentablemente, y como es habitual, el doblaje español destroce sus interpretaciones en unas voces «standard» y alegres. Pero, afortunadamente, el poco tiempo dedicado o el poco talento de los dobladores no anula en su totalidad esta espléndida y sorprendente película. ■ DIEGO GALAN.

TEATRO

«Quejío», un espectáculo serio

Si nuestra sociedad se interesase realmente —sin convertirlo en encantadora mercancía— por el arte popular, trabajos como éste de «Quejío» serían poco menos que clásicos. Decir que el cante no es un producto que pueda expli-

cida a tales términos, que afirmar lo inobjetable suena a veces a demagogia. El cante sería, según este pensamiento, la diversión de los tablaos, o, puestos a ponernos graves, el recital académico apoyado por la erudición —datos biográficos reducidos a fechas y nombres propios, consideraciones musicales sobre la derivación de los cantes— de una de las ramas, la más frondosa, de la flamencología. Las implicaciones del tipo de relaciones sociales que enmarcaron el curso creador del cante —¿cómo vivían y qué puesto ocupaban en la sociedad española los núcleos que maduraron el cante, tal y como hoy lo conocemos?— se han dejado generalmente de lado, con honrosas excepciones. Estamos ante una poética que no pertenece a la historia cultural asumida y desarrollada por la burguesía y el problema se resuelve —sabida es la impotencia en que aún nos encontramos para abarcar la cultura como una diversidad resultante de la diversidad histórica; andamos aún buscando una historia «única» y unas categorías y valores «universales»— interpretándola se-

a reclamar la presencia del cante.

Han sido, precisamente, Alfonso Jiménez y Salvador Távora —dramaturgo y cantautor de «Oratorio»— los que han creado este «Quejío», nueva exploración, reducida a hora al cante y a la ceremonia, sin texto hablado ninguno, sobre las significaciones sociales de la antigua poética del flamenco. La creación teatral ha consistido esencialmente en «mostrarse», sustituyendo el quejido comercializado, tantas veces tomado a chacota en las parodias del cante, por el «quejío» lúcido y enraizado en una conciencia de la propia historia cultural.

Inútil añadir que en este tipo de trabajos de nada vale un buen planteamiento teórico si la gente que se «muestra» no posee la autenticidad expresiva de lo que Lorca llamaba la cultura de sangre. El grupo La Cuadra, de Sevilla, compuesto por José Domínguez, Angelines Jiménez, Juan Romero, José Suero y Salvador Távora, responde totalmente a esta exigencia. Y su trabajo, afrontado con espíritu colectivo, presentado todas las noches en el TEI ante un público respetuoso y abundante, debe ser considerado como una aportación muy importante al reencuentro del cante con sus ancestrales significaciones.

Y que nadie objete la perogrullada de que el cante no es la política. Es, como cualquier otra expresión cultural, la visión del yo y del mundo desde una situación, en gran medida definida por componentes sociopolíticos. ■ JOSE MONLEON.

Imágenes distintas

El actor estaba diciendo unos párrafos de «En la colonia penitenciaria». Un espectador alemán se puso en pie y gritó: «¡Ya está bien! ¡Eso no es Kafka!». Y se marchó. Luego, cuando acabó la conferencia dramatizada, otros espectadores, también alemanes, lamentaron la presencia de ese relato. ¿Por qué se había elegido precisamente «En la colonia penitenciaria»? ¿No desvirtuaba su crueldad la verdadera imagen de Kafka? Porque, explicaban, Kafka te-

nia otra problemática y el hecho de que fuera judío, de que escribiera toda su vida una literatura de terrorizado y de que Milena Jesenská y las tres hermanas Kafka murieran en campos de concentración eran datos que resultaba demagógico asociar. Una cosa es la Historia —la deleznable realidad, según se sabe— y otra la literatura, el arte, cuyo análisis no reclama referencia real alguna. Prohibido entrar el que sepa geometría. La disociación entre literatura e historia llega al punto de considerar tendenciosa la referencia a la muerte de Milena en Ravensbruck y de las tres hermanas de Kafka en Auschwitz, en una reflexión sobre este último, simplemente porque el escritor murió unos años antes en un sanatorio antituberculoso.

Es curioso, sin embargo, pensar que la literatura de Kafka ha encontrado —¿o serán gratuitas estas reflexiones?— serios obstáculos y aun tajantes prohibiciones en ciertos regímenes totalitarios. Se diría que los burócratas y censores de la cultura tienen una idea sobre las relaciones entre la literatura y la realidad histórica distinta a la de los eruditos, los que llenan sus fichas con el ánimo sosegado, o a la de los buenos lectores de domingo y mesita de noche, para los que cualquier escritor es, sobre todas las cosas, un adorno para la conversación, para el gesto delicado —¡esas dulces señoras que hablan de los escritores como de sus novios de juventud!— y para el estante de la biblioteca.

Por lo demás, yo creo que todo escritor importante se caracteriza, en especial, por su poder de provocación, por su capacidad para suscitar las más diversas aproximaciones y aun apropiaciones. El punto en que, en este sentido, se halla la crítica literaria y teatral es verdaderamente penoso. Se olvida, entre otras muchas cosas, que las académicas imágenes, limpias e inmóviles, de los escritores, son el resultado de una perspectiva histórica y de clase muy precisa. Que los guantes para no ensuciarse y los productos asepsiantes los fabrica el hombre. Y que la única forma de no dogmatizar el



carse sólo musicológicamente y que es necesario rescatar su valor de expresión social, de lenguaje derivado —con todas las connotaciones musicales que sean del caso, claro está— de una serie de situaciones históricas, debiera ser un tópico. Pero las interesadas dicotomías impuestas por el pensamiento rector contemporáneo son tantas, y la idea de lo sociopolítico ha sido redu-

gún patrones que le son radicalmente ajenos.

Ya el «Oratorio» del Teatro Lebrijano planteaba la necesidad de utilizar el cante como un componente imprescindible del teatro popular andaluz. El texto de Alfonso Jiménez estaba en la base, pero Juan Bernabé y el grupo lebrijano lo habían reelaborado y conformado teatralmente desde perspectivas que condujeron, del modo más natural,