

FERNANDO TORRES-EDITOR

**ARTE  
CINE  
COMUNICACION**

**FRANÇOIS TRUFFAUT**

Dominique Fanne

**EL ARTE  
EN LA SOCIEDAD  
CONTEMPORANEA**

Simón Marchán, J. Corredor-Matheos, M. García Viñó, Ernesto Contreras, C. Rodríguez Aguilera, D. Giralt-Miracle, Alexandre Cirici, J. M. Bonet

**HISTORIA DEL CINE  
EXPERIMENTAL**

Jean Mitry

EN PREPARACION:

**EL CARTEL**

Dominique Fanne

**EL CINE ESPAÑOL  
EN EL BANQUILLO**

Antonio Castro (entrevistas)

**CHARLIE CHAPLIN**

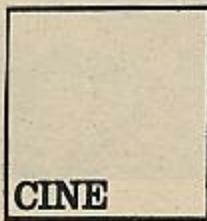
André Bazin y Eric Rohmer

Fernando Torres - Editor  
Cirilo Amorós, 71 - Valencia-4 - Tel. 22 75 20

toda una mañana de trabajo para la grabación y diversas reuniones previas entre sus dos responsables, «Esto es música» viene recibido por el oyente como algo espontáneo, inmediato, hasta divertido.

Por supuesto, nunca se incluyen obras completas, sino determinados tiempos o movimientos, o fragmentos de ellos. Lo que escandaliza a puristas y melómanos ortodoxos, que acusan al programa de destrozar las composiciones por extraer estos instantes concretos. Evidentemente, la fórmula —que recibió el galardón Idea de Oro dentro del Jena-Antoine Triomphe Variety del pasado año en concurrencia con cuarenta y ocho espacios, y que ya ha sido «exportada» a diversos países socialistas europeos y a otros como Inglaterra y Dinamarca— no está pensada para satisfacer a quienes posean una amplia, pero rígida, cultura musical, sino como apasionante búsqueda, insistiendo, de nuevos públicos, jóvenes con preferencia. Por otra parte, el programa —según sus autores— irá adquiriendo, paulatinamente, una dimensión más ambiciosa, con mayor dedicación, por ejemplo, a la música contemporánea y, pensamos ahora nosotros, una reducción en el tratamiento deferente recibido hasta el momento por los («pre» y «pos» incluidos) románticos. Tal deferencia, seguramente táctica, el confusiónismo y la precipitación existentes en algún espacio —debido al, para mí, escaso tiempo en que ha de moverse—, y el tratar a los compositores más a través de su vida que de la significación o alcance de su obra (en el caso de Wagner, sobre todo), me parecen los aspectos más discutibles de «Esto es música». Excelente programa, en resumen, tras el cual se halla un hombre del que algún día habrá que hablar despacio: José María Quero. A cuya iniciativa se deben también «Los Lunes Musicales de Radio Nacional», que está recuperando

partituras que se creía perdidas o de muy rara ejecución entre nosotros. ■ F. L.



**El cuarto testimonio de la crisis**

El fracaso en 1967 de «Las puertas del Paraíso» —que no llegaría siquiera a estrenarse— sumerge a Andrzej Wajda en una situación de crisis de la que sus cuatro siguientes películas, entre 1968 y 1970, constituyen testimonio directo. Primero, de forma abierta y autoconfesada en «Todo está a la venta», y luego, perceptible por su búsqueda de muy distintos caminos de expresión, a través de «La caza de moscas», «Paisaje después de la batalla» y «El bosque de abedules», conocidas en España las tres primeras por medio de la Semana de Valladolid y la Filmoteca Nacional, y la última, ahora también por su distribución en «alas especiales». Al término de este «camino de desconcierto» surge «La boda» (1972), que veíamos el pasado año en San Sebastián, y donde Wajda parece haber llegado a la exasperación de sus contradicciones, basándose en un clásico de la literatura polaca para comunicarnos su pesimismo sobre el tema de la incidencia de la acción del intelectual sobre las masas populares. De todo este período, transitando cada vez nuevas vías, es «Paisaje después de la batalla» —para mí, el film puntero de Wajda, junto con «Cenizas y diamantes», la obra en que el autor de «Canal» mostraba una mejor conformación de su problemática, centrada en la incapacidad de unos personajes para asumir su realidad, ya sea a nivel individual o colectivo, como reflejo de una in-

seguridad generalizada —nacional, podríamos decir— que Wajda aborda en primera persona, pero conforme a la óptica de toda una generación. Hace dos años, en Valladolid, él nos transmitía su sentimiento de duda y zozobra ante su propio trabajo («La interrogación que no cesa», titulábamos nuestra entrevista, aparecida en TRIUNFO, número 548), cara a lo que cabría denominar «la función del cineasta». Hoy, como lógica continuación de este período de crisis, se halla retirado temporalmente de la dirección cinematográfica, en beneficio de la teatral, donde tales dudas parecen presentarse con menor agudeza.

La vía intentada en «El bosque de abedules» («Brzezina», 1970) es la del intimismo, cansado también Wajda de «estar siempre atado a narrar grandes temas históricos, a dar vueltas y vueltas sobre la tragedia de mi país». Realizada inicialmente para la televisión —igual que la desafortunadísima «Pilatos y los demás», encargo de la ZDF alemana, que sigue a ésta y antecede a «La boda» en su filmografía—, quizá buena parte de las características dramáticas y estéticas de «El bosque de abedules» provengan del deseo del cineasta por adecuarse al medio televisivo. Así, desde el juego de pocos personajes hasta la iluminación, el color y el maquillaje empleados, pasando por el

uso continuo del primer plano, pueden venir motivados por el hecho de que fuera —sólo teóricamente, no en la práctica— una pequeña pantalla la recipiente de unas imágenes que el espectador iba a contemplar en blanco y negro. De otra forma, y a pesar del habitual barroquismo y delirio expresivo de Wajda, que siempre ha rehuído el puro realismo, son difíciles de explicar algunas soluciones de puesta en escena —referentes a los apartados antes dichos— que lastran seriamente la continuidad y credibilidad del relato. Otros factores negativos, como el abuso del «zoom» y la sobreactuación de los intérpretes en más de un momento, si pertenecen por derecho propio al estilo más característico del director polaco, acentuado en la última etapa de su carrera.

Inmediatamente después del rodaje, Wajda hablaba de «Brzezina» como de «una historia de amor entre tres personas. Un tema —continuaba— que puede parecer muy «démodé», muy fuera de las preocupaciones actuales, pero yo tengo necesidad de cambiar de registro, con lo que quizá actúo de una forma también muy «démodé». Pero más que «una historia de amor», yo veo en «El bosque de abedules» «una historia de muertes», para seguir con definiciones tan simples. Seguramente, hallaríamos una fácil conciliación entre ambas pers-

«El bosque de abedules» («Brzezina», 1970), de Andrzej Wajda.

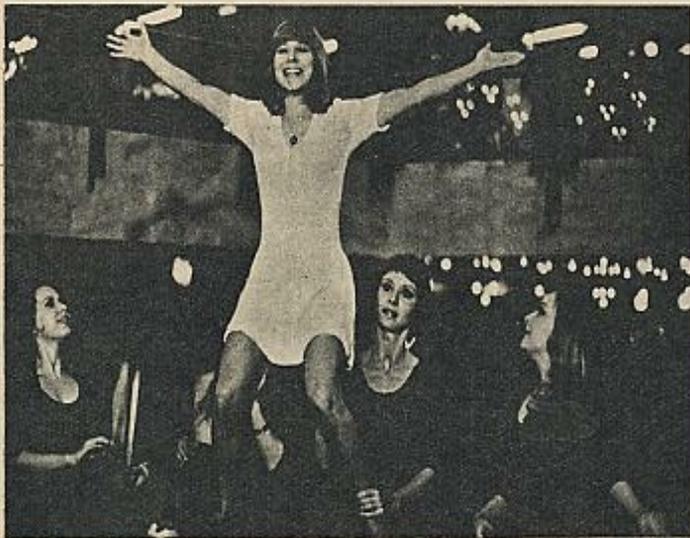


pectivas desde el punto y momento en que consideremos que, como buen y apasionado romántico, Wajda no concibe en términos opuestos la relación Eros/Thanatos, sino como un solo bloque en que ambos se hallan íntimamente fundidos. La historia del muchacho tuberculoso, que va a pasar los últimos meses de su vida junto a su hermana, guardabosques, cuya soledad aumenta de día en día, debido al incesante recuerdo de su mujer, muerta un año atrás — que «Brzezina» recoge de una novela escrita en 1932 por Jaroslaw Iwaszkiewicz, autor también de «Madre Juana de los Angeles» —, se convierte así en una nueva reflexión sobre la vida y la muerte (ante las que ambos hermanos mantienen posturas muy distintas), y en un planteamiento hasta optimista de la influencia que el paso de un ser humano puede llegar a tener en quienes han convivido con él. Si en las relaciones de los personajes con una bellísima e impasible Naturaleza, Wajda alcanza sus mejores momentos, esas particularidades de su puesta en escena que antes citábamos y la monotonía que determina la falta de una real progresión dramática impiden hablar de «obra conseguida» dentro de una temática sobre la que él ha prometido volver en el futuro para desarrollarla con mayor profundidad. ■ FERNANDO LARA.

**La liberación femenina**

¿En qué términos debe desarrollarse un proceso de emancipación? ¿De qué condiciones debe disponer la persona que desea independizarse de su medio ambiente? ¿Qué conocimientos debe tener para vivir por su cuenta sin depender de nadie? Y, sobre todo, ¿hasta dónde ayudará o impedirá la estructura social esa emancipación si la persona en cuestión es una mujer?

Estas son algunas de



«Fuego de paja», de Volker Schlöndorff.

las preguntas que Volker Schlöndorff (autor de «El joven Törless», exhibida en España, y de «La súbita riqueza de las pobres gentes de Kombach», «Vivir a todo precio» y «Michael Kolhaas», no exhibidas) se plantea en su última obra, «Fuego de paja». Partiendo de un esquema argumental muy sencillo —una mujer que se divorcia decide iniciar una vida independiente—, Schlöndorff, en compañía de su esposa, la actriz Margarete von Trotta (que no sólo encarna el personaje de la protagonista de la película, sino que es coautora del guión, en este sentido autobiográfico), va desvelando las dificultades que ese proceso de emancipación encierra. De un lado, la educación recibida por la mujer a lo largo de su vida —educación que se encamina sólo a convertirla en una buena ama de casa—, y de otro, la organización de una sociedad en la que la mujer no puede desarrollar más que unos trabajos «decorativos»; se limitan así las posibilidades de acción de la protagonista, que, además, al querer educar al hijo que tuvo en su matrimonio, debe disponer oficialmente de una serie de cualidades que contradice un trabajo independiente o una vida que no se atenga escrupulosamente a lo que se ha considerado como moral maternal.

La protagonista de «Fuego de paja» encarna así una situación

que puede ampliarse a la mujer en general; los detalles anecdóticos de la película sólo sirven para componer un tipo preciso e inteligible, pero nunca para limitar el sentido sintetizador de la obra. Schlöndorff expone brechthianamente los elementos del problema, sin que pueda existir posibilidad de confundirlo con un caso aislado o irreplicable. La lucha privada de la protagonista, con su carga personal de represiones y limitaciones, se inscribe en otra más amplia, en la que se explican las bases sociales de esas limitaciones. No es una neurosis privada, sino consecuencia de una estructura social. Dadas unas causas, los resultados no pueden ser sino los que se nos explican en la película. Resumiendo el objetivo de su película, Schlöndorff obligará a su protagonista a casarse de nuevo si quiere disponer de una vida medianamente tranquila; no quiere demostrarse, como ha dicho algún crítico madrileño, que la mujer sólo puede desarrollarse como ser humano en las condiciones del matrimonio, sino que no es otro el objetivo determinado para ella en la organización de la sociedad en que vive.

«Fuego de paja» se exhibió en el último Festival de Venecia, y ya allí fue celebrada por los Movimiento de Liberación Femenina, que

encontraban en ella una buena divulgación de sus motivaciones fundamentales. La trayectoria siguiente de la película ha continuado en este sentido. La conversación que la protagonista mantiene con su abogado, en la que se justifica el título de la película («Tu indignación es fuego de paja; no se puede pretender una emancipación de la noche a la mañana. Hay que estudiar, trabajar y luchar durante mucho tiempo»), contrapunteada con las dificultades ambientales, permitía ese entusiasmo y el sentido divulgador que se ha encontrado en la película.

Schlöndorff no ha organizado su película en plan documental, sino que se dirige directamente a una tesis. La exposición del problema tiene así una limitación de base, pero no elimina su valor didáctico. Personalmente, considero que el elemento más destacable de la película radica en la magnífica composición que Margarete von Trotta hace de su personaje; ella es la raíz y fundamento del interés inmediato que la película despierta. El resto es una narración fría que huye de la emoción fácil. Si antes me refería a la ausencia de documental (iniciado brevemente en la clase de baile, pero no continuado) como posible limitación de la película, es por cuanto, en ciertas ocasiones, «Fuego de pa-

ja» puede hacerse repetitiva y debe abrirse al discutible camino del número musical para continuar su discurso. Posiblemente una estructura narrativa más ágil hubiera facilitado un mayor entusiasmo para el espectador. Pero éstas, de cualquier forma, son objeciones muy personales, que no pueden minimizar el interés que «Fuego de paja» tiene. Interés que se desprende simplemente del enunciado de la problemática que analiza, y que merece una mayor atención de la que, de momento, se le está dispensando. ■ DIEGO GALAN.

**TEATRO**

**TEI: «Mambrú se fue a la guerra»**

«Sticks and bones» —que el TEI ha titulado «Mambrú se fue a la guerra»— es la segunda obra de un jovencísimo autor norteamericano, veterano de Vietnam. El tema, en principio, no puede ser más clásico dentro de la dramaturgia pacifista: la familia que espera orgullosa el retorno del hijo soldado, y éste que regresa no sólo físicamente ciego, sino en posesión de una experiencia que le enfrenta con la vieja moral familiar. A los recuerdos dolorosos del hijo —y su clarividencia nos remite a la de Edipo y a la de tantos personajes que necesitaron ser cegados para empezar a ver lo que escapa a muchos ojos declarados videntes— se opone la trivial estupidez de la atmósfera familiar, en un contrapunto que es básicamente la clave del drama. Insistir en que la obra —que ha obtenido varios premios— revela la gran crisis de la sociedad norteamericana, la quiebra definitiva de su misión de gendarme

mundial de la democracia, el descubrimiento en fin de la otra cara de su ponderado sistema y nivel de vida, tiene el peligro de hacernos creer que estamos ante un drama que nos es ajeno. De hecho, la crisis norteamericana —y la guerra de Vietnam podría considerarse, simplemente, uno de sus más sangrientos síntomas— ha servido de desahogo y de tapadera para muchas comunidades que no han podido ventilar libremente sus propios problemas. La condena de Nixon ha ocupado el puesto de innumerables y no formuladas condenas, el proceso de Watergate ha asumido infinitos procesos que nunca se harán contra los abusos del poder. Bien está, pues, el darle a «Sticks and bones» el papel de documento de una realidad histórica, pero a condición de preguntarnos en seguida qué relación existe entre esa realidad y la nuestra.

Quizá entre nosotros la moral conservadora habla menos cínicamente que los padres del drama de David Rabe, pero tampoco aquí cabe imaginar las periódicas y saludables operaciones que sufre el cuerpo político norteamericano. Si, dicho esto, uno añade que «Sticks and bones» plantea un conflicto «anecdóticamente estadounidense», pero de términos prácticamente universales, habremos dado un paso más en el análisis. Porque, en definitiva, sobrepasando cualquier nivel puramente documental, lo que David Rabe intenta es formular unas cuantas preguntas en el mismo meollo de la explotación y la violencia.

Para los que hoy se escandalizan ante el terrorismo y se preguntan dónde va el mundo con la nueva violencia, una obra así ha de resultar entre desconcertante e insostenible. A David se le ha enseñado toda la vida la violencia legal, que en el frente de Vietnam no hace sino llevar a sus últimas y sublimes consecuencias. ¡Resulta tan insostenible esa nueva