

muestra «Milarepa» dentro de la todavía no perfectamente definida trayectoria de la Cavani. Trayectoria siempre ambiciosa y que rehúye tanto la vulgaridad como la repetición de fórmulas conocidas, pero que aún lucha por encontrar su línea particular, exacta, lo que no es nada extraño en una cineasta todavía joven (nació en Capri, cerca de Módena, el 12 de enero de 1937). Ella misma sitúa como constante quizá única de su filmografía —precedida por una importante labor, entre 1962 y 1965, como autora de grandes reportajes de contenido político para la RAI— el interés por diversos sistemas de conocimiento, su puesta en práctica y los hombres que los han personificado. De ahí el tratamiento de Francisco de Asís no de manera hagiográfica y enaltecedora, sino como un ser humano en búsqueda cristiana de comprensión del mundo. Del mismo modo, Milarepa (auténtico monje tibetano del siglo XI, en cuya autobiografía se basa el film) interesa a la Cavani en cuanto buceador de la existencia, como aprendiz del complejo «oficio de vivir». El hecho de que la realizadora se haya fijado especialmente en la etapa joven, de iniciación, de ambos personajes revela su máximo interés por la busca, más que por el logro; por el camino, más que por la meta, lo que deja traslucir el momento —aún transitorio, insisto— de su problemática personal y artística.

Pero si en toda su obra restante (incluyendo «The night porter», en su estudio de las relaciones sadomasoquistas entre torturador y víctima, prolongadas a nivel erótico) Liliana Cavani se había mantenido como fiel y deudora de unas constantes culturales y sociológicas, su ambición de conectar en «Milarepa» con otras de signo totalmente opuesto le ha llevado al fracaso. No es nada fácil tender el puente hacia la cultura y el espiritualismo oriental, mostrando algo más que una fascina-

ción, un atractivo incluso sincero. Hay mucho de anhelo de un paraíso perdido, mítico o quizá simplemente infantil, en esta fuga de tantos intelectuales europeos hacia las esencias orientales. Desengañado, sin confiar en la validez de su papel dentro de una sociedad que se le ha escapado hace ya mucho tiempo, con la fatiga de quien ha preguntado en mucha mayor proporción que se le ha respondido, este intelectual de la vieja Europa desea huir, al menos mentalmente, del cerco de frustración e insatisfacción que se ha creado en derredor suyo, no sin responsabilidad por su parte. El exotismo primero y un abierto misticismo después son los pasos de una andadura que puede ser útil a nivel íntimo, pero estéril a escala social, porque yo dudo mucho de que los planteamientos y respuestas que necesita el hombre de hoy provengan no ya del budismo o del zen, sino de cualquier espiritualismo, siempre lejano y hasta perturbador de ese materialismo sin cesar profundizado que está siendo, y ha de ser todavía mucho más, el verdadero camino de salida.

El continuo «quiero y no puedo» (incluso en el plano estilístico) de «Milarepa» creo que da suficiente testimonio de a dónde conduce el «viaje hacia Oriente», como ya lo dio «La vallee», de Schroeder. No es de extrañar que autores como Pasolini o Moravia, hoy también exploradores de paraísos perdidos, hayan manifestado su entusiasmo por el film de la Cavani, por la lucha de este «hombre vestido de tela» —traducción del significado de «Milarepa»— hacia el pleno conocimiento. Seguramente, de haberse hallado un cineasta de su misma cultura tras la cámara (un Mizoguchi, por ejemplo), la aventura del monje tibetano nos podría haber resultado hasta apasionante. Así, estamos muy cerca del «pastiche» místico, calificable incluso de oportunista. Y si seguimos el juego de la realizadora, bus-

cando paralelismos con el presente, las conclusiones serían aún mucho peores. ■ FERNANDO LARA.

## Más mosqueteros

Mientras que en la primera parte de su versión de «Los tres mosqueteros» (la número veintiséis que se ha llevado al cine), Richard Lester nos estaba proponiendo una desmitificación del mundo heroico presentado en la novela de Dumas (y si no exactamente en la novela, al menos en las versiones cinematográficas) a base de enfrentar a los famosos personajes con un mundo de objetos rebeldes, con unas situaciones donde los resultados carecían de toda belleza idílica, donde, en definitiva, la heroicidad tenía tanto de casualidad como de picaresca, en la segunda, que ahora se estreña con el título de «Los cuatro mosqueteros», ese delirante mundo del disparate ha desaparecido.

En su lugar la película nos propone un híbrido que fuerza en ocasiones la situación humorística, pero sin que ésta llegue a uniformar una visión sobre el conjunto. En la primera parte, Lester no estaba reflexionando sobre nada ni proponiendo una crítica, digamos social —como desde algunos planteamientos cinematográficos se exige a toda película—, sino que se divertía encontrando a las situaciones mitificadas por un cine tendente a rebuscar paralelismos históricos o identificaciones superficiales la posibilidad del ridículo. Todos sus personajes caen en él por querer mantener la imagen de héroes legendarios o de perversos irremediables. Para Lester, el juego dramático en sí era lo importante, a él limitaba sus esfuerzos y con él conseguía ofrecernos la visión de un mundo caótico, dispartado y grotesco.

En «Los cuatro mosqueteros», en cambio (y es inevitable la compa-

ración por cuanto se trata de la continuación de la misma película), todo ese planteamiento brilla por su ausencia. Aquí se intenta precipitadamente continuar la ilustración de las aventuras narradas por Dumas sin que el punto de vista de Lester aparezca por parte alguna. Quizá, en todo caso, al principio de la película, ésta promete ser realmente una continuación de la anterior, para rápidamente hacer desaparecer tal promesa.

Son oscuras las noticias referentes a esta película. Según parece, la primitiva intención fue la de ofrecer una única parte y el exceso de material rodado con que se encontraron los productores les decidió a explotarlo en taquilla dividiendo la película en dos, pero esto contra el deseo de director y actores, cuanto menos.

De ser cierta esta versión, podría pensarse que lo que ocurre en «Los cuatro mosqueteros» es que la película ha sido montada de mala gana y casi con el deseo de impedir su éxito comercial. Si no fuera por la continuidad dramática de la acción (por otra parte, bastante confusa), podría incluso creerse que esta película era el resultado de utilizar los descartes eliminados en el primer montaje.

Decepcionante, pues, este complemento, sobre todo para quienes, como quien esto escribe, se divertieron y festejaron la imaginación de Richard Lester con la primera mitad. Pero ya es tradicional que las películas que ven la luz a la sombra de un primer éxito comercial nunca logren repetirlo. La tradicional muletilla de que segundas partes nunca fueron buenas tiene aquí una eficaz utilización. ■ D. G.

## «Memorias de una ladrona»

Inspirándose en la novela de Dacia Maraini, «Memorias de una ladrona», Carlo di Palma ha



«Teresa la ladrona», de Carlo di Palma.

reconstruido el itinerario de la vida de Teresa Numa, una vulgar ladrona de carteras en la Italia mussoliniana. Seguir paso a paso la vida de un personaje conduce no sólo al conocimiento de sus actos, sus emociones, sus aciertos y sus errores, sino también (sobre todo) al medio social en que este personaje se produce y con el que mantiene inevitablemente una interrelación decisiva. Sin necesidad de remachar continuamente esa interrelación, ésta se desprenderá con naturalidad, dando todo su sentido a la vida particular de un solo ser humano.

La historia de «Teresa la ladrona» es un buen medio de entender esta constante, incluso es una inteligente ocasión para meditarla, ya que los «delitos» cometidos por este personaje no vendrán motivados por su «maldad intrínseca», sino por los condicionamientos del medio. En definitiva, la existencia del delito viene defendida por la clase dirigente, por aquella cuya existencia depende del mantenimiento de la estructura social que le da vida. Desaparecida esa clase, el delito como atentado a la sociedad desaparecerá igualmente, tomando la forma que convenga a la nueva estructura, incluso haciendo desaparecer como tal el concepto de delito. A través de ese prisma, la vida de Teresa Numa adquirirá toda su significación. El personaje (espléndidamente interpretado por Monica Vitti) se presentará sólo como el de una mujer que lucha frené-

ticamente por una suerte de felicidad idílica, que trata en todo momento de retirarse a una intimidad placentera e independiente de cuanto ocurre a su alrededor. En las ocasiones escasas en que ese personaje encuentra la posibilidad de vivir una imitación de ese ideal, no dudará en calificarlas como «la más feliz de mi vida», marcando con ese entusiasmo vital los momentos en que su capacidad de amor y apasionamiento no se han visto interrumpidos por el engranaje social en que, pese a todo, está inmersa.

La película de Carlo di Palma quiere ser el reflejo de esta lucha entre la defensa de una individualidad y el enfrentamiento con un medio hostil. Debatiéndose entre la injusticia exterior y su apasionamiento amoroso, «Teresa la ladrona» agotará su vida sin encontrar la salida. Y aunque las últimas imágenes de la película nos presenten al personaje con una irrefrenable sensación de libertad (idéntica a la que viviera en su niñez), el espectador ya sabe que la continuación de su trayectoria vital seguirá siendo similar a la que hasta ahora hemos conocido: decepciones íntimas, encarcelamientos, soledad y muchos «el mejor día de mi vida». Porque, hábilmente, Carlo di Palma nos ha explicado que nada ha cambiado en el entorno para que se pueda confiar en un mínimo de justicia referido al personaje. Todo continúa con idéntica sordidez, con la misma imposibi-



lidad de hacer compatible el justo deseo de realización de Teresa con la época en que vive. Su única solución (dada su dificultad para entender plenamente las razones de lo que le ocurre) consiste en el aprovechamiento de sus esporádicas explosiones de alegría, siempre y en todo momento «las mejores de su vida».

Interesante y sugestiva película la estrenada ahora entre nosotros con escasa publicidad y gacetas censuradas. Que, como de costumbre, pasará sin pena ni gloria por los cines de estreno para ser más tarde reivindicada en cine-clubs y circuitos de reestreno.

■ DIEGO GALAN.

## MUSICA

### Ausencia y necesidad de la comunicación musical

Un repaso desde el punto de vista de la comunicación a la actualidad musical en su doble vertiente (conciertos y discos) puede resultar bastante útil para analizar de manera homogénea distintos objetos, acontecimientos musicales inevitablemente diversos, y así, deducir la naturaleza de estos acontecimientos dentro del marco de la situación presente; supone, en resumen, una primera aproximación a explicar lo que quiere decir «oír música» en este preciso momento y en las precisas circunstancias que determinan los rasgos esenciales de la audiencia de la música en Madrid.

La nota que destaca con más relevancia es también la más negativa; por más que la actividad musical madrileña ha sido bastante intensa, ello no ha contribuido más que a de-

mostrar la falta de una auténtica comunicación musical, por un sesgo de base que vicia el contenido de la relación comunicante-audiente, al desplazar la zona de inteligencia semántica necesaria entre los campos de experiencia de ambos a niveles no musicales, ni aun estéticos. El ejemplo que propone Jean Baudrillard —quien más agudamente ha examinado en los últimos años el fenómeno de la comunicación— de las subastas de arte como situaciones en las que se produce un intercambio ritual de signos cuyo valor necesita para ser medido de criterios específicos necesariamente no estéticos (la propia estética, en ese contexto, no es sino un ruido que dificulta la corriente de comunicación), puede ser perfectamente aplicado a la situación que estamos examinando, por cuanto también los conciertos —primer aspecto que vamos a contemplar— son en dicha situación el marco de un intercambio de signos que encuentran su esencialidad en su condición irreversible de superfluos, su atractivo característico en su naturaleza confirmadora de «status», que compele a ignorar su valiosidad intrínseca y aun su capacidad de suscitar un legítimo disfrute. El resultado es que los conciertos, tal como se presentan dentro del actual sistema, son indiferentes, cuando no perjudiciales, para la educación del gusto musical.

La situación requiere para ser transformada un cambio radical del código al que se han de remitir los signos propuestos. Algunos indicios de actuación en este sentido se han podido apreciar en la actividad más reciente de la Orquesta de RTVE, ya por la elección de las obras —Enesco, Frank Martin—, ya por la actitud de sus directores titulares —es ejemplar la decisión de Odón Alonso de explicar públicamente sus problemas ante la interpretación del «Oratorio de Navidad», de

J. S. Bach—. Esperanzador es el caso de Pablo Cano, clavecinista, cuya versión de las seis «Partitas» bachianas en el Conservatorio ha permitido ver todo lo que en estas obras hay de «Ejercicios para piano», en una labor de replanteamiento sólo comprensible desde la visión desprejuiciada que propicia el autodidactismo casi absoluto del intérprete. Pero el ejemplo más notable que hemos contemplado ha sido el de Jörg Demus, quien saca partido de una técnica irreprochable y una sonoridad verdaderamente privilegiada para ofrecer un Mozart absolutamente nuevo y difícil de asimilar para todo aquel incapaz de admitir que se siga jugando, pero con reglas distintas.

La discografía más reciente refleja de la misma manera la situación expuesta, con la adicional ventaja de permitir generalizar bastante más el ámbito del análisis. Diciembre es el mes «cumbre» de las «ofertas especiales», y, por consiguiente, el adecuado para que trasluzca el verdadero significado que entre nosotros tiene ese peculiar fenómeno. No se trata aquí de repetir demagógicamente todo lo que se ha dicho acerca de la cada vez mayor identidad entre cultura y consumo, en base a la marginación de lo conceptualizado por «calidad»; menos aún de criticar tal identidad, por cuanto sólo nos puede resultar operativa su constatación, ya que remite el tema al campo de la política. Política que se pone en plural —se diversifica— según el concepto que cada casa discográfica tenga de «prestigio». Así, EMI-La Voz de su Amo juega principalmente con el valor seguro de Otto Klemperer —extraordinario director fallecido hace todavía poco tiempo—, tan apreciado por los entendidos como escasamente conocido a nivel popular, para marcar de manera objetiva su distancia, en cuanto «promotora de la cultura», respecto a este nivel. Fonogram y RCA

siguen caminos parecidos, buscando el prestigio de valores consagrados, si bien la primera compañía juega la baza más moderna de las «versiones íntegras»: los «Concerti grossi» de Vivaldi, los conciertos para instrumentos de viento de Mozart, la tetralogía wagniana íntegra, en la extraordinaria versión de Karl Böhm...; RCA se queda en los nombres de intérpretes magnificados en su validez por el paso de los años: Rubinstein, Heifetz y, por sí lo anterior no fuera suficiente «rizar el rizo»...; Rachmaninoff como pianista! Deutsche Grammophon vuelve a presentar su «mundo de la sinfonía», en modo alguno exhaustivo (¿dónde está Nielsen?), pero bastante meritorio dentro de las coordenadas que definen la actitud comercial de casa tan prestigiada ya de por sí. Hispavox quizá cree poco en el valor «real» de las ofertas: aun cuando la calidad media de la suya es de las más elevadas, no deja de traslucir un cierto conformismo. Columbia nos abruma con una oferta colosalista —sobre todo en lo operístico— que denota unos planteamientos comerciales realmente «agotados» y que enmascara cosas verdaderamente importantes: la integral de los conciertos para clave de Bach, la ópera —o semiópera— de Purcell «The Fairy Queen», en versión de Britten, que si no es la mejor ni la más completa —¿para cuándo las de Deller o Lewis?—, sí sirve para dar a conocer discográficamente en nuestro país esta auténtica maravilla del barroco inglés. Por último, CBS presenta un auténtico caos, que sólo puede ordenarse —eso sí, muy bien— desde el punto de vista del gusto americano «standard»: lo cual, creo, dice ya bastante.

Me temo que toda esta relación tenga bastante semejanza con una guía comercial; ahí, precisamente, empieza el problema. ■ JOSE RAMON RUBIO.

## LIBROS

EL RECURSO DEL METODO, Alejo Carpentier. Siglo XXI. DOCUMENTOS SECRETOS (II), Isaac Montero. E. de la Frontera. CANTICO, Jorge Guillén y J. Casaldueiro. Gredos. LA VIENA DE WITTGENSTEIN, Allan Janik. Taurus. SUMMERHILL, A. S. Neill. Fondo de Cultura. NOVIASZGO Y MATRIMONIO EN LA BURGUESIA ESPAÑOLA, Alejandra Ferrándiz y Vicente Verdú. Cuadernos para el Diálogo. LA CAMPIÑA DE CORDOBA, A. López Ontiveros. Ariel. ANGEL PESTAÑA. TRAYECTORIA SINDICALISTA. Prólogo de Antonio Elorza. Tebas. PROBLEMAS DE LA SEGUNDA REPUBLICA, M. A. González Muñoz. Júcar. LA REBELION COLONIAL, Roberto Mesa. Cuadernos para el Diálogo. CRONICA DE TROTSKY, H. Abosch. Anagrama. LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA, S. XVIII y XIX, Mariano y José Luis Peset. Taurus. LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA ACTUAL: POSIBILIDADES Y FRUSTRACIONES, Carlos París. Cuadernos para el Diálogo. MANUAL DE HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA, Max Aub. Akal. PRINCIPIOS DE CRITICA LITERARIA, W. Scott. Lala. MAYAKOWSKI Y EL CINE, A. Fernández Santos. SEMANTICA Y SINTAXIS, compilación de Sánchez de Zavala. Alianza. EL TEATRO DE LOS AÑOS 70, Ricard Salvat. Península. GUIA SECRETA DE SEVILLA, Antonio Burgos. Guadiana. ¿REIRSE EN ESPAÑA?, Diego Galán. Fernando Torres.

## CINE

### Madrid

TERESA LA LADRONA, Di Palma (Bulevar). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). CHINATOWN, Polanski (Paz). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armiñán (Azul). VERANO DEL 42, Mulligan (Coliseum). LA FEMME DE JEAN, Bellon (Pompeya). TIEMPOS MODERNOS, Chaplin (Bellas Artes). ARABESCO, Donen (Montecarlo). CANTANDO BAJO LA LLUVIA, Donen-Kelly (Murillo). LA PANTERA ROSA, Edwards (Príncipe Pío). UNA NOCHE EN LA OPERA, Hermanos Marx-Wood (Cristal). **Filmoteca Nacional:** Véase programación diaria. De especial interés, films de Jacques Tourneur.

### Barcelona

LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Alexandra). TAL COMO ERAMOS, Pollack (Aribau). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armiñán (Cataluña). VERANO DEL 42, Mulligan (Fantasio). LA PRIMA ANGELICA, Saura (París). CHINATOWN, Polanski (Urgel). CICLO KEATON (Alexis). LUCES DE LA CIUDAD, Chaplin (Balmes). THE PIRATE, Minelli (Ara). LA FEMME DE JEAN, Bellon (Moratín). CANTANDO BAJO LA LLUVIA, Donen-Kelly (Liceo-Palacio del Cinema). EL HALCON Y LA FLECHA, Tourneur (Bohemio-Galileo-Venecia). LUNA DE PAPEL, Bogdanovich (Ducal-Goya-Rialto-Vardi). LAS MANOS DEL DESTROPADOR, Sasy (Martínense). LOS RATEROS, Rydell (Petit Pelayo). **Filmoteca Nacional:** Véase programación diaria. De especial interés, films de los Hermanos Marx.