

un proyecto que contó con la adhesión de todo el mundo teatral de la ciudad. Se atendían en él numerosos objetivos, pero sobre todo se procuraba que Barcelona dejara de ser «cliente» del Nacional para ser, en primer lugar, la creadora y conformadora de su trayectoria. El plan fue, desgraciadamente, rechazado. Y Schroeder quedó marginado.

Conviene que ahora se recuerde todo esto. Porque si los Nacionales, por aquello de la novedad — pensemos en las campañas iniciadas con tanto éxito y pronto sumidas en el fracaso—, interesan al principio, su final no podrá ser otro que remedar los circuitos comerciales, morir en el culturalismo o arraigarse descentralizadamente en las gentes de su ciudad. ■ JOSE MONLEON.



La sombra del «Free Cinema»

Aun cuando, como movimiento global, el «free cinema» inglés se agotase hace ya más de una década, hoy puede comprobarse cómo su particular verificación del realismo crítico no ha sido estéril dentro del cine británico. Pues en las obras de varios de los realizadores jóvenes ingleses más interesantes (Loach, Leighton, Platts-Mills, por ejemplo) continúan latentes las constantes más definitorias del «cine libre»: su interés por la problemática de la clase media baja o proletaria —especialmente de sus sectores adolescentes y jóvenes—, su intento de denuncia de unas situaciones sociales injustas —ya sea por su conformación, ya sea por su inmovilismo—, su utilización de una estructura dramática que se acerca en muchas ocasiones al documen-

tal y su empleo de un lenguaje fílmico directo, antirretórico tanto a nivel de imagen como de diálogo, y que pretende ante todo ser eficaz y comunicativo respecto a amplios núcleos de espectadores. Claro está que tales líneas de fuerza del «free cinema» han sido sometidas por esos directores jóvenes que citábamos a una revisión, a una modificación a diversos niveles desde el punto en que finalizó la experiencia de sus antecesores.

Película como «Family life», «Poor cow» o «Bleak moments» no repiten, evidentemente, otras anteriores de Richardson, Reisz o Anderson, pero sí contienen una concreta manera de ver el mundo y de transportarlo al celuloide que arranca de la propuesta por los representantes cinematográficos del grupo de los «young angry men», igual que éstos partían del documentalismo británico de los años treinta. No es, por tanto, de mimetismo de lo que hablamos, sino del peso que deja un trabajo en el que le sigue —siempre que exista una evolución lógica—, de la latencia cultural en que los contenidos de un movimiento artístico que responda verdaderamente a una situación social quedan bajo las nuevas formulaciones de los que le sustituyen. Esa sería la tradición progresivamente entendida, y no el continuo uso de unas normas gastadas, envejecidas, que ya no mantienen de su relación con el contexto que las origina otra cosa que la pura apariencia, traicionando así por defecto y obstáculo la dinámica social que deberían ser capaces de traducir en términos estéticos.

Indudablemente, «Made», de John Mackenzie (1972) ha querido ser fiel a este compromiso (lo que es elogiable, igual que su deseo de alejarse de la desesperantemente mediocre producción inglesa actual, colonizada más que ninguna otra por el capital norteamericano —según ha estudiado recientemente Alexander Walker— y cuyo único



«Made», de John Mackenzie (1972).

destino parece ser el de servir como cantera de realizaciones de oficio para Hollywood), pero igual de indudable me parece el que no lo ha conseguido. Primero y principal, por haber elegido una vía melodramática —sobre todo, en la segunda mitad del film— que contradice esencialmente el acercamiento testimonial que la película plantea en sus orígenes e intenciones; segundo, porque al abordar un vasto panorama social sin la debida parcelación, sin el análisis de cada una de las situaciones, reducidas a su rápida presentación y no a su estudio, «Made» se aproxima peligrosamente al «cine de mensaje» (la soledad del ser humano, la necesidad-ausencia de Dios, el desconocimiento del amor) y al «cine de tesis» (el hombre, víctima de la sociedad), cuya carga de abstracción y moralismo —que no tienen por qué ser obligatoriamente católicos— hoy ya nos resulta inválida, bienintencionada, pero inútil; tercero, en cuanto que los diversos caminos que el film recorre en sus zigzagueos no son continuados en su hipotética riqueza, sino sólo entrevistados por un desarrollo de situaciones y personajes que cuida más de defender un esquema que de profundizar en las ideas y reflexiones que

la imagen suscita. Así, la intervención del azar en cualquier trayectoria personal o, en términos opuestos, la interrelación de las conductas de todos los miembros que forman el conjunto social, o la presencia de la muerte como factor determinante en unos comportamientos, o la utilización del sentimiento erótico por parte de quien menos pone en juego, o la deshumanización de las relaciones en una gran ciudad, o el absurdo de una víctima gratuita, o el fracaso de unas ilusiones planteadas en el vacío y que nacen como deseo de ruptura con una realidad cristalizada, típicamente pequeñoburguesa...

Se ve con creces que ideas no le faltan (ni una buena actriz: Carol White) a este tercer largometraje de John Mackenzie (Edimburgo, 1931), realizado tras «One brief summer» —que se estrenó «de tapadillo» en el cine Madrid la pasada temporada— y «Unman, Wittcring and Zigo» —quizá más conocida por su título francés, «Mort d'un prof», y vista hace cuatro años en el Festival de San Sebastián—, de notable interés esta última. Lo que está ausente de «Made» es el desarrollo lógico de unos presupuestos, ahogados por el melodrama. De lo que parece

tampoco es ajeno al productor Joseph Janni, un viejo hombre de «free cinema». ■ FERNANDO LARA.

Chica rusa de «guerra fría»

«La chica de Petrovka», de Robert Ellis Miller, realizada en 1974, es un film sorprendente. Sorprendente y aburrido, además, si se quiere, de blando y falso.

La falsedad, de cualquier forma, no estriba tanto en la versión abracadabrante que se da de la vida en la Unión Soviética como en la estructura de la película, destinada fundamentalmente a simular un enfrentamiento ideológico entre un consciente y patriótico norteamericano y una débil y alienada soviética. La «astucia» de la película consiste en alternar ese enfrentamiento con una romántica y «bellísima» historia de amor. Astucia que forma, en las pretensiones de Ellis Miller la riqueza dialéctica de la película, así como —seguramente— una meditación sobre lo frugal de las diferencias ideológicas cuando el corazón aparece salvando obstáculos.

«La chica de Petrovka» no es ni mejor ni peor que tantas otras películas que nos vemos obligados a consumir diariamente, pero merece un comentario por cuanto hacía tiempo que se suponía superada la facilona propaganda política que de nuevo se nos propone aquí. Es tan antiguo cuanto se nos narra, que la postura lógica del espectador es tratar de suponer que lo que está viendo es una sátira sobre las películas de «guerra fría»; desgraciadamente, por más esfuerzos imaginativos que se hagan, «La chica de Petrovka» insiste en sus argumentos hasta abandonar toda esperanza. La cuestión, como se señala más arriba, está fundamentalmente en la trampa de construcción: necesitado de inventar un personaje mitológico y excepcional (la «chica» en cuestión), esa misma

mitología se extiende a lo largo de la película, cubriendo las capas rotundamente políticas que ésta abarca. Así, se construye el esquema panfletario en que ha acabado siendo «La chica de Petrovka».

Que a estas alturas, la visión que se nos dé de las diferencias ruso-norteamericanas se encuentren a la altura de las películas propagandísticas de los años cincuenta, no es algo que ni indigne siquiera; sólo plantea, para estupor del espectador, una vertiente realmente insospechada de la moda «retro». ■ D. G.

«Vel nome del padre», en la Filmoteca

Estas últimas semanas, la Filmoteca viene ofreciendo —dentro de una programación global de menor interés que en temporadas pasadas— una serie de películas italianas imposibles de verse hasta ahora entre nosotros. Con el precedente que supuso el año anterior el ciclo dedicado a Marco Ferreri (aunque faltase su obra más esperada, «La grande bouffe»), ahora hemos tenido ocasión de seguir la filmografía de los hermanos Taviani, parcialmente la de Federico Fellini —donde la gran novedad ha sido la proyección de «Roma», pero estuvieron ausentes «La doce vita» o el «Satyricon», también prohibidas en España—, y, en esta semana, la de Marco Bellocchio, íntegra, salvo los dos films militantes («Paola» y «Viva il Primo Maggio rosso») que el autor de «I pugni in tasca» realizase durante su permanencia en el grupo Unione dei comunisti italiani, perteneciente a la izquierda extraparlamentaria.

Además de «Discutiamo, discutiamo», «sketch» de «Amore e rabbia» (1967), interesante para conocer la evolución política de Bellocchio, y de «Sbatti il mostro in prima pagina» (1972), la obra menos personal de este cineasta en cuanto que por primera vez parte

de un guión no suyo e incluso accedió al rodaje cuando ya estaba comenzado por otro director, sin que ello excluya totalmente la atención que merece el film en su denuncia de los métodos de deformación informativo-política habitual en los periódicos de derecha, figura en el ciclo Bellocchio la película suya que retenemos como de mayor importancia y que enlaza directamente con las dos primeras —también presentes en el ciclo— hasta formar una clara trilogía: «Nel nome del padre» (proyección en Madrid, sábado y domingo), realizada inmediatamente antes que «Sbatti il mostro...», y que se vio largo tiempo retenida por problemas



Marco Bellocchio.

con la distribución italiana.

Plantea «Nel nome del padre» una parábola, llevada en términos de sátira expresionista hasta alcanzar abiertamente el esperpento y el «grand guignol», sobre la sociedad italiana (y seguramente extensible a otras) a partir del microcosmos de un colegio religioso, a cuyo curso 1958-59 —coincidente con la muerte de Pío XII, hecho que se inserta en el film— asistimos. El cambio, propiciado por la revuelta de estudiantes y servidores —que con los jesuitas van a formar los tres estamentos representados—, de la mentalidad pequeñoburguesa de la Democracia Cristiana hasta las formas agresivas de una tecnocracia neofascista —personificada en el alumno Angelo—, queda somtemplado por Bellocchio de una manera feraz, corrosiva y hasta

brutal, que debería alcanzar a muchos más espectadores españoles que a los del reducidísimo «ghetto» de la Filмотeca Nacional. Es entonces cuando esas películas, que ahora sólo entrevemos, adquirirían su pleno sentido entre nosotros. ■ F. L.

TELEVISION

El llamado «Séptimo arte»

Hace unas semanas, Fernando Lara comentaba en estas páginas la insólita programación en TVE de «Un perro andaluz». Al margen de señalar los inevitables cortes que la pudibunda censura de televisión imprimió a la ya clásica e insustituible obra de Buñuel, lo que se destacó en aquella nota, de forma indirecta, era la existencia de un programa televisivo que se acercaba al fenómeno del cine sin las sofisticaciones y las deformaciones «periodísticas» que el medio de la pequeña pantalla suele ofrecer como norma. En su lugar, un equipo de jóvenes cineastas trata de capturar la información desde su misma base (haciendo generalmente un curioso juego comparativo entre las opiniones del «especialista» y el reportaje en plena calle), acompañándolas de un ligero trabajo de recopilación, cuando no de creación, que viene a dar a esta «revista cinematográfica» su auténtico sentido, más en este caso, que cuenta con la posibilidad de la imagen, medio lógico para hablar del cine...

Quizá pueda reprocharse a «Séptimo arte» una falta de combatividad que diera al programa más fuerza; quizá también un no muy desarrollado espíritu autocrítico y, lógicamente, también una ausencia de libertad expresiva...

Problemas éstos obviamente no siempre imputables a sus realizadores. De cualquier forma, en las últimas semanas hemos podido ver (además del excepcional ciclo dedicado a Buster Keaton, que en su pase comercial por las carteleras madrileñas se vio extrañamente interrumpido), dos reportajes de claro interés: El primero, sobre el cine de «arte y ensayo», en el que, cámara en mano, se trató de detectar la opinión callejera sobre la materia: desde el señor que exigía más sangre y más acción, hasta el que decía que «Los novios de la muerte» (sic) era la mejor película de arte y ensayo que había visto; las opiniones recogidas al azar nos daban no ya una imagen de la formación cinematográfica de los entrevistados (que podría no tener, en definitiva, excesiva importancia), como de la configuración de unos grupos sociales cuyas principales inquietudes y preocupaciones no están, desde luego, recogidas por el cine. La desolación de aquella encuesta se remitía a una política cultural insuficiente, en la que tanto el cine como la televisión han tenido una importancia decisiva; más que esto sin duda, a pesar de todo, era la notable diferencia de lenguaje utilizado por los «especialistas» y esos hipotéticos consumidores del cine de arte y ensayo. La incomunicación era aquí el efecto de unas causas no difícilmente imaginables.

Semanas más tarde, sin embargo, se proponía otro reportaje, en el que justamente la comunicación era el tema principal. Comunicación directa y clara entre público y medio expresivo. Esa comunicación se establecía a través de un actor excepcional, al que «Séptimo arte» rindió un devoto homenaje: José Isbert. Fallecido hace nueve años, la figura de Isbert, en tanto actor disciplinado, inteligente y «mágico», fue diseccionada por varios cineastas. Grau encontraría en el actor la imagen directa del «español con cara de gar-

banzo» que nuestro cine, sofisticado por la necesidad de no expresarse directamente, abandonaría más tarde. Fernández-Gómez señalaría las tres virtudes esenciales que caracterizarían a don José: sentido del humor, interpretación naturalista (fuera de métodos o complicaciones extrañas al género que se interpretaba) y concienzudo análisis del matiz, que harían enriquecer cualquiera de sus intervenciones en el cine, por mínimas que éstas fueran. Berianga encontraría el carácter «multinacional» de Isbert, en cuanto que la composición directa de sus tipos, radicalmente españoles, le harían inteligible y directo en países extranjeros. Manuel Gutiérrez apuntaría el fenómeno esencial de este actor: su representatividad de una clase social baja, incluso proletaria, sin distorsiones ni acaramelamientos...

El reportaje sobre don José Isbert estuvo falto, naturalmente, de más datos y opiniones. Desde comentarios sobre el libro que escribió (1) (y tampoco es tan corriente que un actor español se dedique a escribir libros), hasta la ilustración debida a los comentarios que se formularon. Mientras se veían fragmentos de «Bienvenido, Mr. Marshall», «El cochecito», «Los jueves, milagro», «La casa de la Troya», «Los dinamiteros» y «La vida por delante», faltó aquel al que hizo referencia Berlanga: la escena de «El verdugo» en la que Isbert explicaba a Nino Manfredi las excelencias del garrote vil frente a la silla eléctrica, la cámara de gas u otros métodos de ajusticiamiento...

Esta ausencia determina otra vez (como ya lo hiciera en «Un perro andaluz») la gran dificultad de este programa de televisión para convertirse en un excelente medio difusor de los problemas y posibilidades del cine, fenómeno que interesa más de lo que los censores determinan. ■ DIEGO GALAN.

(1) Mi vida artística. Colección Libro Testimonio. Ed. Bruguera.

LIBROS

CONCIERTO BARROCO, Alejo Carpentier. Siglo XXI. REQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL, Ramón J. Sender. Destino. CESAR VALLEJO, Julio Ortega. Taurus. ESCRITOS, CANCIONES Y DIBUJOS, Bob Dylan. Ricardo Aguilera. KAFKA, Max Brod. Alianza. POESIA COMPLETA, Lezama Lima. Barral. EL TEXTO DE LA NOVELA, Julia Kristeva. Lumen. LA FILOSOFIA MORAL CONTEMPORANEA. W. D., Hudson. Alianza Universitaria. LA EMANCIPACION DE LA MUJER EN ESPAÑA, Concepción Arenal. Júcar. EL CURA MERINO, EL REGICIDA, H. Vázquez Azpiri. Júcar. LA ROSA DEL FUEGO, EL OBRRISMO BARCELONES DE 1899 A 1909, J. Romero Maura. Grijalbo. BARCELONA, REMODELACION CAPITALISTA, M. de Solá-Morales, J. Busquets, M. Domingo, A. Font y J. L. y J. L. Gómez Ordóñez. Gustavo Gili.

CINE

Madrid

LA FEMME DE JEAN, Bellon (Pompeya). LA CAZA Y ANA Y LOS LOBOS, Saura (Bellas Artes). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armiñán (Azul). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). CHINATOWN, Polanski (Paz). EL ULTIMO TESTIGO, Pakula (Salamanca). VERANO DEL 42, Mulligan (Coliseum). AL ESTE DEL EDEN, Kazan (Fundadores). CON FALDAS Y A LO LOCO, Wilder (Riviera y California, sesión de noche). MI VIDA ES MI VIDA, Rafelson (Fátima). QUEIMADA, Pontecorvo (Lenx). TAL COMO ERAMOS, Pollack (Astoria-Canadá-Capri-España-Ideal-López de Hoyos-Lux-Montecarlo-Simancas-Texas-Usera). ESPAÑOLAS EN PARIS, Bodegas (Cartago). KLUTE, Pakula (Olimpia). LOS VISITANTES, Kazan (Duplex, sala 2). EL HALCON Y LA FLECHA, Tourneur y RIO BRAVO, Hawks (Bécquer, desde domingo). Filмотeca Nacional (cine Duplex, sala 1): Véase programación diaria. De especial interés, ciclo Marco Bellocchio, con la proyección de NEL NOME DEL PADRE (sábado 15 y domingo 16).

Barcelona

EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Erico y UN SABOR A MIEL, Richardson (Ars). TIEMPOS MODERNOS, Chaplin (Balmes). LA FEMME DE JEAN, Bellon (Moratin). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armiñán (Cataluña). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Alexandra). CHINATOWN, Polanski (Urgel). VERANO DEL 42, Mulligan (Fantasio). TAL COMO ERAMOS, Pollack (Aribau). ¿QUE OCURRIO ENTRE MI PADRE Y TU MADRE?, Wilder (Selecto). CONSPIRACION DE SILENCIO, Sturges (Ambos Mundos). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Barcino-Paladium-Roquetas-Trinidad). JAQUE MATE SICILIANO, Vancini (Arenas-Astor-Barcelona-Gayarre-Odeón). Filмотeca Nacional: Véase programación diaria. De especial interés, ciclo Federico Fellini, con la proyección de ROMA (viernes 14 y sábado 15).