

Le complément international de votre information.

L'EXPRESS

ESTA SEMANA

GLASGOW:
LA GRANDE FINALE

A LA VENTA LOS LUNES EN QUIOSCOS Y LIBRERIAS DE TODA ESPAÑA

ARTE • LETRAS

forma, el público que interesa a Laiglesia, aquel para el que utiliza elementos estéticos poco habituales en nuestra cinematografía, no es, según él, el público que —al menos teóricamente— puede impresionarse por la belleza de unos "travellings" o por la composición de unos planos perfectos.

Por otra parte, sin embargo, y como en todo "enfant terrible", Eloy de Laiglesia ha acarreado a lo largo de todas sus películas una suerte de ingenuidad, inevitable quizá en su a veces forzado afán de "epatar". Poco a poco, de cualquier forma, esa ingenuidad va abriéndose un nuevo camino. Lo que antes era sólo escándalo (sin que ello en sí mismo tenga aquí un carácter peyorativo) se va perfilando hacia unos derroteros si no políticos, al menos sociales, que tienen, por supuesto, el mismo juego: el de dirigirse muy claramente a un público atormentado por las películas "bellas" e "indirectas". Ese, supongo, es el planteamiento de nuestro director.

"La otra alcoba", su último título hasta ahora, propone ya más claramente las dos posibilidades sugeridas con anterioridad: la liberación sexual y el enunciado político. Película, pues, que se apunta en la línea de lo máximo autorizado.

No es un film revulsivo, sino un intento de película didáctica para ese público de "reestreno" que responde automáticamente a cuantos estímulos le vienen marcados desde la pantalla. En este sentido, Laiglesia ha demostrado siempre una posibilidad del dominio de la imagen que no hay por qué despreciar; al contrario, seguir con atención. "La otra alcoba" responde de nuevo al carácter de apunte (todo el cine de Laiglesia es como un gran borrador de trabajo); de nuevo en él se repite su simplificación ingenua (tanto en el enunciado mismo de la anécdota como en algunas secuencias concretas —las de amor en la nieve o en el aceite de la gasolinera—), pero de nuevo también desafía al contacto con un público que, lógicamente, la censura no tolera. De ahí que "La otra alcoba", como las restantes películas de este director, obtengan el record de mutilaciones.

Naturalmente, "La otra alcoba" también es víctima de la moda de una supuesta liberalización erótica; también, por lo

tanto, cae en la trampa de tener que atender los mínimos exigidos en esa "moda", sin que, en ocasiones, Laiglesia pueda darles la vuelta necesaria. De cualquier forma, dentro de sus servilismos, de sus errores, de sus simplificaciones, de lo que se trata es de seguir la trayectoria de este autor, que, al tiempo que películas totalmente equivocadas, va realizando otras de mayor claridad que rompen moldes "críticos" y que hay que afrontar —afortunadamente— desde perspectivas nuevas. Hay que ver "La otra alcoba" junto a un público que no reprima sus gritos o sus aplausos para ir entendiendo los planteamientos de Laiglesia. ■ DIEGO GALAN.

El cine "libre" de Juan Antonio Bardem

Parecía enojoso tener que comentar ahora "El poder del deseo", la última película de Juan Antonio Bardem, estando él en la cárcel de Carabanchel por impago de una multa. Más aún no siendo este título de los mejores que Bardem haya rodado en su vida; más bien, al contrario, siendo una obra fallida que no ha terminado de encontrar el camino por el que realizar las insinuaciones esbozadas torpemente a lo largo de la película. Parecía injusto discutir un título sin que su autor pudiera defenderse libremente.

Pero este puritanismo no tiene sentido, ya que presupone que antes Bardem sí estaba en libertad. Que su película es producto de esa libertad y que él no ha sabido o no ha querido aprovecharla. "El poder del deseo" es obra de otro tipo de cárceles que han venido operando sobre la trayectoria de Bardem de una forma clara y rotunda.

Esto parece ser ignorado por muchos críticos de cine, que ahora, cuando contemplan las últimas películas del director de "Muerte de un ciclista" o "Calle Mayor", se limitan a juzgarlas de acuerdo a la evolución particular de Bardem, como si el giro de su carrera fuera producto de una decisión propia antes que de una situación general. Juzgar de esa forma el cine de Bardem no es sólo falsear estúpidamente los datos históricos, sino preten-

comunicado=comunicado=comunicado comunicado



Los 23 galardonados con los premios "Mérito a la Vocación 1975" departieron con el presidente-fundador de la FUNDACION ESPAÑOLA DE LA VOCACION, don Víctor Sagi, y con su vicepresidente en Madrid, doña Inés Bomberg de Sainz de Vicuña, antes de recibir premios y diplomas. De izquierda a derecha, Rosa Ana Clemente Estevan (Psicopedagogo escolar), Teodomiro Moyano Delgado (Psicólogo clínico), María Jesús Carrasco Martín (Psicopatología del lenguaje infantil), Xavier Parés Crahit (Pianista), Carlos Morillas González (Investigador en Filosofía), Esteban Freixa Baqué (Investigador en Psicología), Jaime Burgaya Costa (Agricultor-ganadero), Víctor Sagi, Herminio Menéndez Rodríguez (Pedagogo polidisciplinario), Joan Codina Salada (Investigador en Filosofía general), Ramón M.ª Masalles Saumell (Botánica), Inés Bomberg, Ramón Calsapeu Cantó (Investigadora neuroquirúrgica), Anna Soler Casas (Genética humana), Antonio Jiménez López (Pintor), M.ª Pilar Salas García (Bioquímica), Manuel Lobo Cabrera (Historia de Canarias), Ernesto Carmona Guzmán (Química), José Manuel Touriñán López (Investigadora en Educación y Docencia), Fernando Tamarit Corolla (Medicina), Juan Fortuny Boladeras (Reeducación niños deficientes mentales), Ramón Vilaseca Alavedra (Óptica cuántica), Miguel Angell Zabalza Beraza (Rehabilitación muchachos inadaptados), Enrique López Manzano (Cine y comunicación audiovisual) y Guillermina Coll Almagro (Bailarina).

der que el resto del cine que se hace en España sí corresponde a esa imagen de libertad que Bardem despreciaría. No querer entender la filmografía de Bardem de acuerdo con lo que ha venido y viene pasando en nuestro país, sí que es despreciar unos datos importantísimos para entender algo de lo que le pasa al cine español. Mientras que con otros autores los comentarios críticos suelen ser más desapasionados, a la hora de Bardem se desgastan inútilmente las agresividades, haciéndole a él responsable de desperdicios sin cuento. Incluso, como ya es norma general, no sólo se atacan sus últimas películas, sino que se duda del interés que pudieron tener en su día sus títulos básicos. Juzgar hoy "Cómicos", "Muerte de un ciclista", "Nunca pasa nada" o cualquiera otra de las películas "importantes" de Bardem como si estuvieran realizadas en 1976, es no sólo una injusticia de cara a considerar el trabajo concreto de este director, sino marginar unos elementos de análisis de la evolución del cine español que cada día urge más recuperar para responder a tanta falsa publicidad de libertades que se nos hace desde las alturas. Esos títulos de Bardem son hoy impensables en muchos casos, y aun cuando como excepciones sigan apareciendo en la filmografía del cine español películas de indudable interés, no es lícito, desde un punto de vista crítico mínimamente sereno, exigir a todos y cada uno de los directores españoles capacidades de excepción.

Se vienen ignorando muchas cuestiones, de las que, claro, no es menor la censura del Ministerio, pero tampoco la única. Son otras muchas (como se viene repitiendo constantemente) las que operan contra el cine español (las distribuidoras, las productoras, las exigencias de "modas" comerciales...), que van lentamente esterilizando la creatividad de los hombres que se empeñaron en plantear en el cine español una serie de cuestiones que a todos nos importaban y a todos nos siguen importando. Cuando se festeja aquel famoso pentagrama de Bardem (el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente infimo, estéticamente nulo, industrialmente raquítico) refiriéndose a la situación de nuestro cine en 1955, se

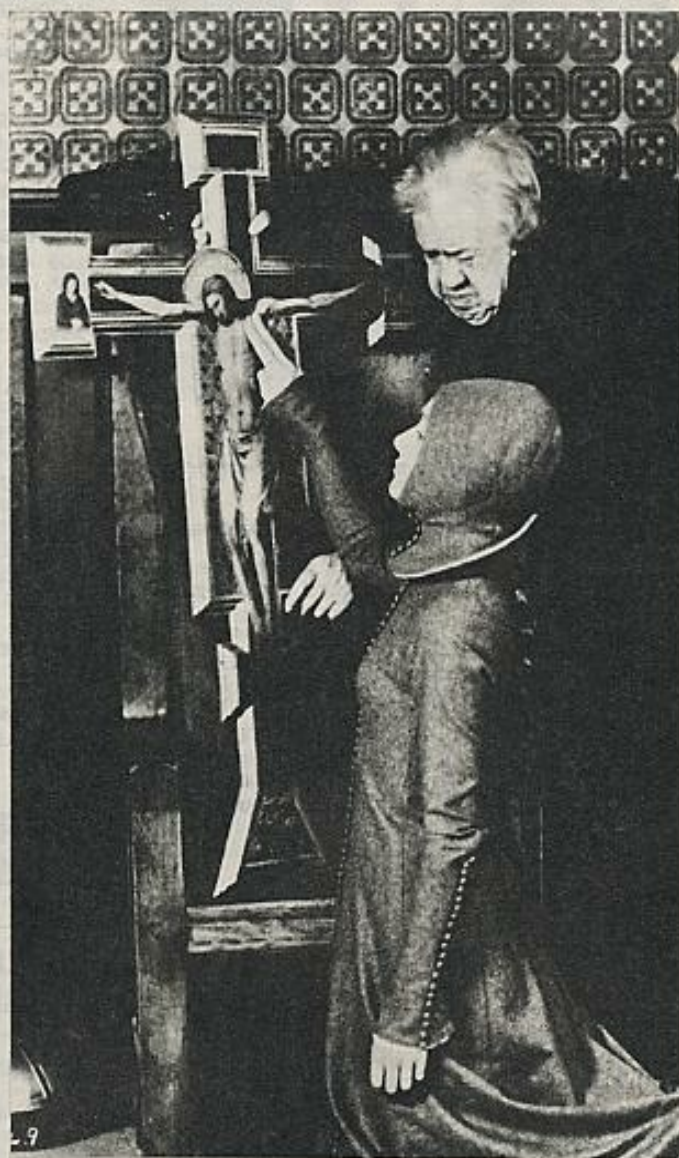
olvida que por el hecho de haberlo enunciado, Bardem no se marginaba a las razones que determinaban la exactitud de ese pentagrama.

Independientemente de los juicios personales que pueda merecer "El poder del deseo" (que a mí tampoco me parece, insisto, una película acertada), cuando se habla de Bardem hay que dejar los reproches a supuestas traiciones y afrontar realmente los porqués. No entiendo que el trabajo crítico pueda tener un servicio más interesante a la clarificación de nuestro momento cinematográfico. ■ DIEGO GALAN.

Juegos de amor y muerte

Procedente de la pintura y el diseño, Walerian Borowczyk (Kwlicz, 1923) aplica a su cine todo un sentido de la expresión plástica, perfectamente apreciable en los aspectos escenográficos, cromáticos y de composición del encuadre de cuantos films ha realizado. El detallismo artesanal de la puesta en escena, la valoración concedida hasta el más mínimo objeto que aparece en el plano, el cuidado en la reconstrucción de una determinada época, alcanzan en su obra una importancia de primer orden, que se traduce —cara al espectador— en una continua sugestión visual. Porque no se trata de un trabajo arqueológico o puramente decorativo, sino que Borowczyk lleva a él una originalidad y una ironía capaces de conferirle un estilo personal, una "marca de fábrica" inconfundible.

Originalidad e ironía dentro siempre de una dimensión lúdica, de un "sentido de juego" con que tanto esos aspectos formales como las peripecias de los personajes vienen ordenados en progresión creciente. Pero como todo verdadero juego, los propuestos por el cineasta polaco-francés son enormemente serios, concienzudos e incluso trágicos. "Blanche" —su tercer largometraje (1971), tras "Le Théâtre de monsieur y madame Kaba" y "Goto, l'île d'amour", precediendo a "Contes innoceux", "Historia de un pecado"



"Blanche", de Walerian Borowczyk (1971).

y "La bête" — es un claro ejemplo de ello en su desarrollo de una anécdota lúdica que se transforma en brutal tragedia. Todo lo que en una primera parte corresponde al más puro divertimento erótico, observado por el realizador de manera humorística, deviene al fin violencia, sangre y muerte. Bajo los juegos cortesanos (o mejor, en este caso, castellanos) de unos personajes que se diría tienen en ellos su razón de vida, se esconde la realidad de una moral y una ética terriblemente restrictivas, cerradas a cualquier otra alternativa que no sea la de su cumplimiento exacto o la destrucción de quienes hayan osado violarlas. (Tema que, por otra parte, fundamenta toda la obra del autor polaco.)

En este sentido, el "retraso" de cuatro siglos —desde el XVII

polaco al XIII francés— que Borowczyk ha aplicado a la novela original de Juliusz Slowacki le permite abordar de una forma convincente (en cuanto creíble históricamente) la máxima irracionalidad de unos códigos de comportamiento cuya crueldad nace de la superestructura ideológica dominante, en este caso el feudalismo. La "delicadeza" y el "culto al amor" de aquella Edad Media mitificada por un idealismo que no ha cesado de causar estragos en su interpretación de la Historia, dejan así ver su real fisonomía en contraste con un decorado que quiere convencerlos precisamente de esa delicadeza y ese erotismo. El Rey se asombra ante la violencia que ha desencadenado un simple juego, no es sino el testigo de una —muy larga— etapa inhumana. ■ F. L.