

Ante este inquietante fenómeno —no se trata ya de Michel Sardou, sino de que su éxito responde a un estado de la sociedad francesa—, la prensa se muestra dividida y circunspecta. El derechista "L'Aurore" habla de la aparición de una "canción viril", mientras que el conservador "Le Figaro" piensa que se trata de canciones de "gusto dudoso" y "Le Monde" escribe que Michel Sardou "sobrepasa ciertas reglas".

Lo cierto es que la extrema derecha tiene su cantante; aunque Michel Sardou no se limite a cantar, también creó un semanario titulado con sus iniciales (M. S.) y elaborado por los redactores de "Carrefour", semanario fascista al que, además, ayuda económicamente.

Donde más polémicas suscita Sardou es en la prensa comunista y entre los militantes de este partido. En "L'Humanité" aparecieron carteles publicitarios de su espectáculo en el Olympia, lo que provocó el furor de muchos militantes de este partido: "Aceptamos —dicen— la política de apertura, pero de eso a ofrecer nuestras columnas al fascismo hay una diferencia infranqueable". A esto contestan otros diciendo que si el PC quiere ser consecuente con esa política, tiene que respetar incluso la libertad de expresión de los enemigos de la libertad.

Tal revuelo se produjo, que Laurent Salini tuvo que publicar en primera página del órgano del PC una larga explicación, que resumimos así: "A la vez que combatimos el sistema capitalista, debemos utilizar los medios que nos ofrece (en este caso, la publicidad), para defender los intereses de los trabajadores". ■ R. CH.

## CINE

### El mito Bogart y nosotros

Los adolescentes que, sedientos de cine, llegábamos a París en los primeros años sesenta, nos veíamos siempre sorprendidos por un hecho a nuestro entender bastante inexplicable: la continua programación de un "Festival Humphrey Bogart" en

las salas "d'Art et d'Essai". Fuera el mes que fuera, en las avalanchas de estrenos del otoño, Navidades y primavera o en períodos de atonía cinematográfica, invariablemente encontrábamos en el "Pariscopie" el anuncio de un ciclo Bogart. Ibamos con la cabeza llena de Antonioni, de Bergman, de Welles, de Resnais, y este culto hacia un tipo de películas que creíamos despreciativamente "de segunda fila" nos dejaba más que extraños. ¿Sería el habitual snobismo parisino la causa de tal admiración? ¿O, más bien, el resultado de un cierto cansancio cultural ante films de otra envergadura? La realidad eran unas larguísima colas de gente que se disputaba una entrada para ver —una y cien veces— "To have and have not" o "The big sleep". Y nuestra realidad se remitía a la tan habitual mentalidad adolescente de "despreciar lo que se ignora...".

Fueron pasando los años, y fuimos aprendiendo. Entre otras cosas, quién era Bogart, qué era lo que hacían un John Huston o un Howard Hawks, cuáles eran las características de un cine calificado como "negro", qué obra tenían detrás nombres como Dashiell Hammett o Raymond Chandler, qué había sucedido en Estados Unidos durante la guerra y la inmediata posguerra, cuáles eran los elementos psicosociales que determinaban el nacimiento de un mito... Tantas y tantas cosas. No resultó fácil este aprendizaje para los hijos de una burguesía media llenos de ínfulas culturalistas, de "grandes nombres" (justificados unas veces; otras no) que blandíamos con suficiencia a la menor ocasión. Nuestros esquemas de entonces se solidificaban al mismo ritmo con que aumentaba la presión de aquellos otros que nos querían imponer desde las tribunas oficiales del dogma, la ideología y la cultura. De manera más o menos inconsciente, más o menos tierna, era un operación de defensa la que nos hacía reivindicar exclusivamente a los autores prohibidos, a los cineastas censurados, a los mitos de unas culturas democráticas, frente a un cine americano omnipotente, unos críticos ignorantes y mentirosos, una cultura del capitalismo triunfante.

Se diría que hoy las tornas han cambiado. Y que —de nuevo— el retraso de la dinámica histórica española nos lleva a reproducir situaciones que otras sociedades ya han vivido hace

mucho tiempo, incluso en aspectos tan colaterales como el que motiva esta reseña. Un primer indicio lo tuvimos en la primavera de 1970, cuando la Televisión Española programó un amplio ciclo dedicado a Bogart que —incluyendo films inéditos hasta entonces, como "Tener y no tener"— originaría gran entusiasmo entre los espectadores. (En TRIUNFO, número 416, se publicó por aquellos meses un espléndido artículo de Juan Aldebarán en el que se contemplaba el mito Bogart conjuntamente al de Tarzán). Pero, junto a su poder sincronizador y masificador, la televisión plantea el problema de la imposible verificación directa de una respuesta colectiva. Es decir, las reacciones del público que se sienta ante un televisor sólo son perceptibles para aquellos que tienen un contacto amistoso o familiar entre sí; o a través del escaso número que hace saber su opinión mediante cartas a los "mass media" o por intermedio de los "delegados" de dicho público —los informadores— que actúan aquí con pocos datos o únicamente intuitivos. Ni siquiera una prospección de audiencia puede decirnos otra cosa que el número de personas que se sienten atraídas hacia un espectáculo determinado. Pero no el carácter de sus reacciones en el instante de producirse, la manera en que acogen un determinado producto cultural, las motivaciones a las que responden positiva o negativamente, ni tam-

co la realidad física de quienes forman ese núcleo global de espectadores, vistos conjunta y comparativamente.

Estos días, en Madrid, tales verificaciones resultan posibles: el ciclo Bogart programado por una sala se presta a ello, constituyendo una invitación continua a los analistas del "hecho cinematográfico" (concepto que, como es sabido, va mucho más allá del simple film aislado). "El bosque petrificado", de Mayo (1936); "El último refugio", de Walsh (1941); "El halcón maltés", de Huston (1941); "Casablanca", de Curtiz (1943); "Tener y no tener", de Hawks (1945); "El sueño eterno", de Hawks (1946), y "Cayo Largo", de Huston (1948), son las películas incluidas en dicho ciclo, ante el que se puede acudir a las palabras tópicas de que "son todas las que están, pero no están todas las que son".

Mas que adentrarnos en la crítica de unas obras, hoy ya tan conocidas y valoradas como las siete que acabamos de citar, prefiero referirme a algunas constantes que se están produciendo en su exhibición madrileña:

a) Una amplísima asistencia de público, en promedio superior al de la mayoría de los locales de estreno, dato más relevante aún si se tiene en cuenta que la sala donde se proyectan tenía una bien ganada fama de "maldita": alejada del centro, muy poco conocida, se dedicaba hasta hace unas semanas a pro-



Bogart, con Ingrid Bergman y Claude Rains, en "Casablanca".

gramas dobles de repertorio.

b) La composición de ese público, con abrumadora mayoría de universitarios y profesionales jóvenes, sobre todo en las sesiones de noche (se dan cuatro al día, con una película distinta cada jornada entre las siete que rotan, aunque se insiste en las de mayor atractivo: "Casablanca", "To have and have not", "The big sleep" y "The maltese falcon"). En contraposición, apenas pueden verse espectadores de edad que acudan por la "nostalgia de la juventud perdida" en los años cuarenta.

c) El ambiente lúdico y "contraKultural" que "se respira" en las sesiones, en medio de un clima relajado donde los asistentes responden con especial entusiasmo ante dos elementos fundamentales de este tipo de cine: 1. El sentido del humor con que están concebidos los habitualmente espléndidos diálogos, en los que resulta perceptible la mano de un Faulkner o un Huston trabajando de cerca sobre originales literarios de Hammett, Chandler o Hemingway. 2. El regusto ante las que podríamos denominar "situaciones arquetípicas"; es decir, aquellas que inscritas en un género muy concreto (melodrama, "cine negro", film de aventuras), responden con total fidelidad a sus características y han quedado como prototipos para centenares de películas posteriores. Los excelentes "duelos" interpretativos entre Bogart y Lauren Bacall—sobre todo en "Tener y no tener", obra realmente modélica en sus escenas de comedia—, o los "momentos cumbre" de "Casablanca", provocan un verdadero deslumbramiento.

d) El interés hacia el personaje creado por Bogart (así como por el de Lauren Bacall) y sus más evidentes connotaciones: el "buen-mal chico", solitario, distanciado irónica y hasta sarcásticamente de sus semejantes, lo que en último término se revela como una coraza ante un pasado doloroso y un sentimentalismo galopante... En resumen, todos aquellos ingredientes que han conformado el mito Bogart.

e) El desmentido a dos falsas "verdades de oro" de los mercaderes cinematográficos de nuestro país: que nadie paga por ver una película antigua en blanco y negro y pantalla pequeña, y que un film pasado por televisión ya no puede tener exhibición comercial posterior. ■

FERNANDO LARA.

## "Beatriz"

No es necesario remontarse de nuevo al legendario proyecto de las "diez películas de hierro" que Gonzalo Suárez prometió al principio de su carrera para entender que "Beatriz" está lejos de aquellas previsiones o hasta de las constantes poéticas que como novelista había desarrollado en sus libros. Son éstas referencias constantes en las críticas a su cine que sólo pueden ser utilizadas para comentar cómo otro intento de cine renovador fue abortado por las condiciones económicas del cine en España. Lo cierto es que en la mayor parte de sus títulos, Suárez ha pretendido, en lugar de "renovar" cine o estética algunos, "colocarse" en el oficio; pretensión legítima que, sin embargo, le ha hecho abandonar todo aquello que en sus novelas o en sus primeros films merecía un interés.

"Beatriz", inspirada en dos cuentos de Valle-Inclán, es una película que quiere jugar con muy diversos elementos sin que ninguno de ellos acaben por desarrollarse de forma inteligible: la brujería y el misterio como formas alienadas de convivencia, la explotación de una clase social por otra, el liberalismo como posibilidad acomodaticia, la infancia como única edad lúcida... Un conglomerado de sugerencias arrastradas en una anécdota insuficiente que no resiste la tentación del "misterio" y el "suspense" por encima de cualquier otra posibilidad. Es decir, metido de lleno en una aventura de cine "standard", Suárez narra superficialmente una anécdota, dignamente, pero sin lograr comprometerse—ni, por supuesto, comprometer al espectador— en esa aventura. La frase final ("Es más importante lo que hay que conseguir que lo que hay que defender") podría unirse a los planteamientos antes citados como moraleja didáctica; pero al no venir desarrollados éstos dialécticamente y funcionar sólo por acumulación, la "frase" final es una superposición más carente de auténtico sentido.

Hay en "Beatriz", a pesar de todo, la muestra de un profesionalismo por parte de Suárez, exento de las pedanterías anteriores y los efectismos vacuos de "Morbo" o "La loba y la paloma". En su lugar, referencias a Peckinpah, a "El exorcista" y algunos otros films... Objetivo, pues, para Suárez, cumplido. ■

D. G.



Jeanne Moreau en "Lumière", primer film dirigido también por la actriz.

## "Lumière"

Jeanne Moreau ha tomado, como argumento para la película con la que se inicia en el terreno de la dirección, un tema suave y elegante, de los que solemos calificar de "muy franceses" sin saber bien por qué: cuatro amigas, pertenecientes todas ellas al mundo del espectáculo, y con una mentalidad completamente burguesa, pasan juntas una semana. Durante ese tiempo, cada una de ellas vivirá una serie de circunstancias—que se nos presentan como intrascendentes—que forman el entramado de la vida cotidiana y que de algún modo la determinan.

La Moreau consigue, al vincular a sus cuatro personajes al mundo del cine—que es en el que ella misma se mueve—, exponer de forma indirecta algunas opiniones sobre el mundo profesional; una visión nada entusiasta, sino fría e incluso despectiva. Las posturas establecidas y falsas de muchos profesionales del espectáculo, las exigencias del trabajo duro e incluso la dorada servidumbre del estrellato—real o supuesto—son esbozadas de manera crítica a lo largo de la película. Desde su mismo título, "Lumière" acerca a Jeanne Moreau a una postura de arreglo de cuentas con su trabajo y sus compañeros. Se trata, sin embargo, de un simple "boceto" de crítica, que no llega a concretarse a causa del toque frívolo con que está adornado el tema, y también a causa de cierta ternura falseante que Jeanne Moreau muestra hacia sus per-

sonajes de condición femenina. Es evidente que tampoco el desarrollo de la historia conduce a un análisis en profundidad de ese mundo del cine, ni a una teorización psicológica de la importancia de estas "circunstancias intrascendentes", que forman la acción. Todo es aquí delicado, educadamente trágico...

La condición burguesa de las cuatro amigas plantea la película también en otro plano: Jeanne Moreau no define su conducta de acuerdo a un punto de análisis crítico que tendría como base la valoración de las "angustias" de sus personajes. Estas, pertenecientes en exclusiva a una determinada clase social y a un medio muy concreto, se nos proponen como circunstancias inevitables para todo ser humano.

Ninguna tesis, crítica o no, sustenta esta película; no hay ni siquiera un desarrollo dramático de la acción desarrollado según las claves ortodoxas. "Lumière" no es más que un borrador de trabajo donde cabe cualquier idea, cualquier posibilidad, sin que ninguna quede expuesta con eficacia.

Nada de lo que he escrito hasta ahora debe ser considerado como una negación del trabajo de Jeanne Moreau; "Lumière" es una película no elaborada, dispersa, pero que hace pensar que tal vez, en posteriores trabajos, Jeanne Moreau desarrolle unos temas que demuestre conocer y sobre los que se ha expresado de una forma aguda, si no profunda, y con una inteligencia matizada por la frivolidad. ■

DIEGO GALAN.