



"Los viernes a las seis", de Alonso Millán.

Bien mirado, el tipo central de "Los viernes a las seis" —un solterón que contrata a sucesivas señoras para que le resuelvan semanalmente el problema de la soledad y del sexo— podría haber sido un personaje incitante. Su lógico fracaso está lleno de connotaciones significativas. Pero para que ello hubiera cuajado el autor tendría que haber aceptado algo totalmente opuesto a su voluntad de respetar el "orden establecido": que se trata de un personaje enajenado por ese "orden", y por lo tanto sometido a la alternativa, "candente" en cualquiera de sus términos, de no descubrirlo y seguir debatiéndose inútilmente o de descubrirlo y plantearse la ruptura. Al rehuir radicalmente esta perspectiva —supongo que "desorbitada" para la intención de la comedia—, Alonso Millán, que tiene gracia para dialogar y capacidad de observación para extraer de la realidad un material dramático de interés potencial, cae en el eterno problema de este teatro: divertir mientras se limita a explicar las contradicciones de sus caóticos personajes, y hundirse como autor en el mismo caos cuando quiere aproximarnos a las reflexiones y sentimientos que deben interpretar el problema. Quizá porque no cabe el desarrollo real de un personaje cuando se tiene una visión inmóvil del orden —en su acepción global y no simplemente de orden público— establecido.

José Bódalo, Mari Begoña y Africa Pratt asumen los papeles fundamentales. Bódalo llega hasta donde su personaje lo permite, sometido a las ya señaladas limitaciones, pero a su vez beneficiado por una larga tradición en la que no sería absurdo

citar el nombre de Arniches. A Mari Begoña le toca el papel de prostituta cuarentona y simpática; a Africa Pratt el de la prostituta joven, guapa y despistada. Las dos defienden con eficacia el carácter de la comedia... ■ JOSE MONLEON

CINE

¿La guerra es una fiesta?

Una de las peores cosas que le pueden suceder a una película es que se la tome por lo que no es, que se vaya creando alrededor de ella una imagen que no corresponde a la realidad. "M. A. S. H.", de Robert Altman (1969), nos ofrece un ejemplo claro de este equívoco: rodada en plena guerra del Vietnam, dirigida por un cineasta prácticamente desconocido entonces, pero que ya se había ganado una cierta aureola de inconformista, lanzada a los cuatro vientos por su triunfo en el Festival de Cannes de 1970 (con la "marca de prestigio" que todo certamen intenta infundir a sus vencedores), "M. A. S. H." fue demasiado pronto aceptada como una "sátira corrosiva" del imperialismo americano, cuya fuerza armada masacraba sin cesar a los pueblos orientales. Crítica del militarismo, film subversivo respecto a las más intocables instituciones estadounidenses, llama-

da a la indisciplina en el Ejército... éstos y otros similares conceptos se utilizaron en el momento de su estreno para definir la película de Altman. La imagen estaba ya fabricada.

Algunas voces, sin embargo, se levantaron también con el intento de reducirla a sus justas dimensiones. Hoy vemos que tienen razón. La distancia de siete años de retraso con que nos ha regalado nuestra bienamada censura —siempre pendiente de que los críticos tengamos el máximo de "perspectiva histórica" con que juzgar los films—, nos permite comprobar hasta qué punto eran excesivas aquellas apreciaciones, cómo se habían desmesurado las dimensiones de "M. A. S. H.". Porque si hay algo que no resista el trabajo de Altman —concretamente en este su quinto largometraje; no en otros posteriores como los excelentes "Nashville" y "Thieves like us"— es un análisis ideológico y político en profundidad. La presentación desenfadada y desmitificadora de la vida en un hospital de campaña durante la guerra de Corea no comporta ninguna negación, ningún análisis, de dicho conflicto. Los cuerpos destrozados que alberga esta unidad sanitaria no constituyen ese contrapunto real y trágico que Altman pretendía con respecto al buen humor dominante, e incluso sirven como pretexto para situaciones cómicas a través de los comentarios con que los cirujanos acompañan a sus opera-

ciones. Por otra parte, salvo un par de casos marginales y fácilmente anulados, todos los militares del campamento —e incluso el general del que dependen— son gente divertida, "cachonda", a lo sumo ridícula. Además, las posibilidades eróticas que se derivan de la convivencia con un grupo de enfermeras complacientes, acaban por quitarle cualquier rastro dramático al paso por este "Mobile Army Surgical Hospital", cuyas iniciales dan título al film.

Con estos mimbres, muy difícilmente podría ser "M. A. S. H." una película antibelicista, antimilitarista o subversiva. De hecho, no lo es. Si alguna conclusión saca el espectador es que —con un poco de "caradura" y buen humor— la guerra resulta hasta divertida, que cualquier situación puede convertirse en una fiesta si sus protagonistas están dispuestos a ello. A través de sus declaraciones, Altman insistió en que todos los personajes del film son despreciables, crueles, y que el público los vería necesariamente así. Lo dudo mucho, entre otras cosas porque el juego interpretativo —espléndido por otra parte— de actores como Donald Sutherland o Elliot Gould se basa en la "simpatía" y complicidad con el espectador, nunca en la crítica o distancia de sus personajes. Cierto que la película se opone y ridiculiza esa carga de propaganda, buenos sentimientos y mitificación heroica que caracteriza al



"M. A. S. H.", de Robert Altman (1969).

cine bélico norteamericano (que ahora mismo halla una expresión típica en "La batalla de Midway", y, menos directa, en "El viento y el león"), pero ello no justifica ese entusiasmo ideológico-político que citábamos al comienzo.

El equívoco en la consideración de "M. A. S. H." no habría llegado a tener lugar si desde un principio se la hubiera mantenido en sus límites: los de una farsa anárquica y desprejuiciada, que rompe con los esquemas habituales de la tradicional "comedia americana" en base a una estructura narrativa que actúa por acumulación de situaciones humorísticas y no por ningún tipo de progresión argumental. De hecho, "M. A. S. H." no es sino el ensamblaje —realizado mediante el altavoz que dicta órdenes equivocadas, anuncios estúpidos de películas de guerra o música oriental americanizada— de una serie de "gags" pertenecientes en su mayoría a la tradición del "cine de cuartel". "Gags" afortunados en su mayoría (salvo en el penoso viaje al Japón) y en los que se nota la pluma del ex "blacklisted" Ring Lardner, jr., forman el principal aliciente de una película que llega a España con los diálogos dulcificados y a falta de seis minutos, creo que la mayoría de ellos pertenecientes a la secuencia en que se parodia "La última cena", de Tiziano, "motivo" principal de que "M. A. S. H." —nada más que una comedia— haya estado prohibida siete años entre nosotros. ■ FERNANDO LARA.

Presentación de R. W. Fassbinder

Totalmente desconocido hasta ahora para el espectador no asiduo a festivales, Rainer Werner Fassbinder es, sin embargo, uno de los cineastas jóvenes europeos más significativos y polémicos en el momento actual. Hombre de una extraordinaria capacidad de trabajo —que distribuye entre el cine, el teatro, la radio y la televisión, asumiendo además dentro de estos medios papeles diversos, que van desde la producción y la realización hasta el desempeño de labores como actor y guionista—, su filmografía resulta muy difícil de seguir, dada la velocidad con que se incrementa continuamente. Ni siquiera existe un acuerdo fehaciente sobre el número de

películas que la componen, pues (por citar el ejemplo de dos fuentes en principio fiables) mientras el boletín oficial de la Cinematografía Alemana hablaba en febrero de este año de que Fassbinder había finalizado su vigésimo octavo largometraje, tres meses después el "press-book" de "Schatten der engel", de Daniel Schmid (escrita y protagonizada por su amigo íntimo Fassbinder), ofrecía en Cannes la lista de títulos realizados por este último hasta sólo una cantidad de veintitrés... Cifras de cualquier manera desorbitadas para un director de treinta años, y cuya primera película apareciese en 1969. Pero que todavía resultan más increíbles —aunque sean ciertas en uno y otro caso— si constatamos que junto a ellas figuran numerosas obras de teatro, series de televisión, emisiones radiofónicas o puestas en escena, e incluso el proyecto de una revista cultural.

Este carácter "excesivo" que domina toda la trayectoria de Fassbinder puede tener su origen en esa "excesividad" que tipifica lo bávaro, desde el "cliché" del consumo masivo de cerveza hasta el engendramiento de figuras tan desorbitadas como Hitler. Fuerte, grueso, con una fisonomía que responde con bastante exactitud a la característica en el hombre de Baviera, Fassbinder ha hecho naturalmente de Munich su centro de trabajo. Nació muy cerca de la capital —en Bad Wörishofen, el 31 de mayo de 1946—, dentro de una familia de profesionales de la clase media, médico su padre y traductora su madre, que se disolvería cuando él era niño, quedando al cuidado de la segunda. Terminados sus estudios secundarios a los dieciocho años, decidió emanciparse económicamente, trabajando para ello en diversos oficios, al mismo tiempo que empezaba a estudiar arte dramático. El grupo Action-Theater, y luego, el Anti-Theater, recogieron las experiencias escénicas iniciales de Fassbinder. Estrenada su primera obra en 1968, al año siguiente realiza su "ópera prima" en cine, "Liebe ist kälter als der tod", dirigiendo en el mismo 69 otros cuatro largometrajes. La fundación en 1971 de Tango Films (juntamente con su entonces mujer, Ingrid Caven, y Daniel Schmid, quien la escogiera de protagonista para "La paloma") y el posterior acuerdo de



"Las amargas lágrimas de Peter von Kant" ("Die bitteren tränen der Petra von Kant") 1972, de Rainer Werner Fassbinder.

distribución con la Filmverlag der Autoren, consolidaron el ritmo creativo de Fassbinder, cuyas películas iban accediendo poco a poco a los grandes festivales internacionales. Su bajo costo —determinado por una insólita rapidez de rodaje, así como por el hecho de colaborar habitualmente con los mismos actores y técnicos dentro de un régimen cooperativo— permitía al cineasta muniqués una fecundidad que no ha decaído apenas en sus siete años como profesional.

Si tal proliferación ha determinado una lógica irregularidad en la producción de Fassbinder, también es cierto que gracias a ella ha logrado una multiplicidad en el tratamiento de temas, en la experimentación estilística, en los métodos de realización, que cualquier otro director sólo consigue a lo largo de toda una vida. Sin poder establecer conclusiones definitivas, dada la abundancia de su obra, me atrevería a señalar la coexistencia de dos líneas fundamentales dentro de ella: una de tipo naturalista, que refleja conflictos cotidianos y que recoge de alguna manera la tradición del cine de la República de Weimar (línea que se va haciendo más insistente a medida que el cineasta se acerca a su madurez), y otra mucho más sofisticada, cercana a lo teatral, basada en el juego de los actores y en la quietud de la cámara observadora al máximo. Por encima de ambas, un continuo estudio de la violencia que surge en la relación entre grupos humanos, y un análisis también incesante de la corrupción de los sentimientos propi-

ciada casi siempre por el poder del dinero. Observado todo ello desde una ideología muy próxima al anarquismo, y que en muchas ocasiones adopta posturas políticas más que discutibles o inaceptables, como en "El viaje al cielo de la madre Küster", programada en la última Semana de Valladolid.

Buena parte de estas características —y concretamente, las que hemos incluido como "segunda línea" de su autor— se hallan en "Las amargas lágrimas de Petra von Kant" ("Die bitteren tränen der Petra von Kant"), decimotercer largometraje de Fassbinder, realizado en 1972 y que constituye su "carta de presentación" ante el espectador español medio, igual que lo fue hace tres años ante el especializado en la Semana de Benalmádena. A través de una puesta en escena tan exactamente meticulosa como glacial, Fassbinder nos ofrece aquí el reflejo fascinante de cómo nace y muere una pasión, de la imposibilidad de mantenerla viva, y de las consecuencias que su fracaso origina. El amor de Petra von Kant hacia la modelo Karin —centro argumental del film— no es sino la síntesis de un mundo de relaciones que la película muestra, marcadas todas ellas por la frustración de su posibilidad o por su violencia moral. Sin salir de las cuatro paredes de un apartamento sofisticado, en el que habitan no menos sofisticados seres, Fassbinder mueve los peones que necesita para su fatal deducción: la pasión destruye al ser humano cuando nace dentro de un universo que se autoasfixia, que se fagocita ince-