

ra un grave desajuste entre las intenciones de Semprún y su concretización en imágenes por parte de Granier-Deferre. Más que por la narración de una "love story" de triste romanticismo, quizá el guionista español estaba interesado en la memoria de ese encuentro erótico, en el recuerdo de tal historia de amor por parte de quienes la habían vivido de alguna manera; como también en la profundización del "tema del militante" que aparece de forma recurrente en la obra de Semprún. En tal caso, sería el con mucha frecuencia mediocre Granier-Deferre (pese a las expectativas que en su momento abrió con "La viuda Couderc" y "El gato", de las que nosotros mismos nos hicimos eco) el responsable de la equivocada entidad del film.

Sea como fuere, "Una mujer en la ventana" permanece en la superficie de una trágica historia personal que el traslado desde 1920 a la Grecia de 1936, bajo la dictadura militar de Metaxas, no ha enriquecido salvo al nivel de unas referencias políticas muy artificiosamente introducidas. El encuentro del fascista Drieu La Rochelle y el marxista Semprún ha resultado, así, infructuoso. ■ F. L.

Calvo y reumático Robin Hood...

A partir del fracaso de "The bad sitting room" (1969), que le

tuvo cuatro años sin rodar, Richard Lester da un giro absoluto a su carrera: entra en el engranaje de las grandes producciones, sobre temas literario-históricos casi siempre, intentando aunar la eficacia del realizador "industrial" con un particular sentido del humor y del tratamiento de los personajes. Surgen así "Los tres mosqueteros" (en sus dos partes), "Juggernaut" —la única de ambiente actual, encasillada de manera oportunista entre los "films-catástrofe"—, "Royal Flash" y "Robin y Marian", dirigidas todas ellas en un tiempo record de tres años (1973-1975). Junto a ese humor y a ese enfoque de los personajes que hemos citado, el principal nexo de unión que liga las cinco películas es una común voluntad desmitificadora, un deseo de "volver del revés" aquellos aspectos consagrados tradicionalmente por la literatura o el cine, o ambos a la vez. Los "mosqueteros" de Lester no serán como nos los habían enseñado desde Alejandro Dumas, ni el ambiente del barco en que está colocada la bomba de "Juggernaut" se parecerá en nada a esa galería de retratos psicológicos al minuto en que se basan films americanos similares, ni el protagonista de "Royal Flash" —que en otros casos lo calificaríamos de "héroe romántico"— revelará otra cosa que picardía y una habilidad de oportunista mezquino...

Dentro de esta perspectiva, en "Robin y Marian" le ha tocado el turno a Robin Hood, a uno de los mitos fundamentales

de la literatura juvenil y símbolo legendariamente aceptado de valor, generosidad, compañerismo y rebeldía contra la injusticia. Cualidades cuya relevancia Lester oscurece hasta dejarlas prácticamente en la sombra: su Robin Hood aparece como un hombre ya "de vuelta", fatigado de luchar en unas Cruzadas absurdas, anhelante de un descanso donde su lumbago no le moleste excesivamente y su calvicie no haga recordar demasiado a los demás los años que arrastra... Igual que su compañera Marian (interpretada por una tristemente envejecida Audrey Hepburn) surge bajo las tocas de abadesa, Ricardo Corazón de León resulta un borracho sanguinario, el temible "sheriff" de Nottingham, un escéptico, y todos los antiguos compañeros de armas unos impotentes campesinos.

La utilidad de tal desmitificación es lo primero que se plantea —igual que sucedía en películas anteriores de su autor— ante "Robin y Marian". Pero, salvando esta cuestión previa, lo verdaderamente fallido de este film sobre el amor y la muerte, sobre la decadencia y el fracaso, sobre temas "a priori" muy sugestivos, es el juego a distintas barajas intentado por Lester. Entre el cine de aventuras, la humorada y la reflexión existencial, la mezcla indiscriminada se revela, más que difícil, desconcertante. ■ FERNANDO LARA.

FLAMENCO

El pueblo contemporáneo

El programa que Manolo Sanlúcar —acompañado en ocasiones de su hermano Isidro y del pianista Ricardo Miralles— presenta en Festivales suscita una cuestión sobre la que, lógicamente, no faltará la división de opiniones. Pasemos por alto los problemas de un instrumento como la guitarra cuando ha de comparecer ante auditorios numerosos, en lugares nada idóneos para la comunicación cordial, obligada a la mediación de los equipos de sonido. Si hubiéramos de considerar ese extremo, la cuestión estaría zanjada de antemano y el Ma-

nolo Sanlúcar de la segunda mitad del programa, cuando tiene a su lado a Isidro y a Ricardo, sería, sin duda, el que mejor se ajusta a los términos electrónicos de su recital.

Pero ésa es sólo una pequeña parte de la cuestión.

Dedica Sanlúcar medio programa a sus más conocidas y populares versiones del canto. Comienza con una soleá, pasa por las seguiriyas, recalca en sus graciosas guajiras y colombianas, se mete en una rondeña —homenaje a Ramón Montoya, como las seguiriyas lo son a la memoria del Niño Ricardo— y cierra con las bulerías. Generalmente solo, en algún caso con la compañía de su hermano Isidro —los Sanlúcar son seis, además del padre, y todos tocan la guitarra—, Manolo cruza por la música de su tierra, explicando en las introducciones que el pueblo andaluz tiene un canto para cada sentimiento. Las versiones son, naturalmente, muy distintas de las que se tocan para acompañamiento de cantaores. El concertista da a la guitarra el valor de un instrumento que se hasta a sí mismo y el auditorio aplaude. Hasta ahí todo es normal, aceptada la gracia, la humanidad, con que Sanlúcar domina su extraordinaria técnica.

El problema se plantea en la segunda parte. Se diría que el guitarrista considera cumplida su deuda con los suyos; que ya ha dado testimonio de la calidad de una música y de la posibilidad de hacer de ella la materia de un gran concierto de guitarra; viene ya el ponerse a imaginar y a componer, proponiendo una música más enraizada en la vivencia cotidiana que en la confrontación creativa con los ritmos heredados. Las pautas, los límites y las libertades los establece ahora el propio Sanlúcar. La norma, con sus imposiciones y su sólida protección, desaparece. El oyente, que sabía hasta ese momento por dónde andaban las cosas, pierde también su asidero. Desde las localidades populares, muchos piden a gritos "Caballo" —exactamente igual que ocurrió cuando Sanlúcar dio su concierto en el teatro Real de Madrid— y el artista no sólo les complace, sino que, en unión de sus compañeros, toca "Raza", compuesta, según le dice al público, por los seis hermanos. A estas alturas del recital, las líneas del "flamenco" han sido borradas, pese a que el au-



"Robin y Marian" ("Robin and Marian", 1975), de Richard Lester.

tor empezó con una impecable soleá. Sin embargo, no hay ninguna ruptura tajante. Simplemente Sanlúcar necesita ligar la guitarra a su personalidad contemporánea, la de quien tiene que expresar algo más que una herencia.

Y aquí ya la cuestión, que afecta no sólo al "flamenco", sino a todo el "arte popular" más o menos sacralizado por la burguesía, incluida buena parte de la que se proclama progresista. ¿Cómo no lamentar que ciertas manifestaciones del pasado, ajustadas a antiguas formas de vida popular y de extraordinaria belleza, no se conserven? Pero, ¿quién debería conservarlas y cómo podría hacerse con autenticidad? ¿Aceptaría, acaso, ese amante de lo "puro" vivir y expresarse como lo hizo su tatarabuelo?

Y aun si el embalsamador es de ideas declaradamente reaccionarias, el pronunciamiento "purista" tiene su coherencia. Pero, en el otro caso, no. Porque la creación artística —que no debe equipararse al loable deseo de "conservar", sabiendo exactamente a qué tiempo pertenecen, todas las manifestaciones artísticas del pasado— es inseparable del contenido vivencial del grupo que la produce. Y hoy el pueblo andaluz vive de otro modo y está sometido a otras influencias, siendo cada día más quienes, como Manolo Sanlúcar, se atreven a buscar otro crédito que el de sus abuelos. Es decir, a expresarse a sí mismos —aceptando la parte viva de la herencia—, a proponer una obra que responda a las nuevas relaciones de los suyos



Manolo Sanlúcar.

con la sociedad, a arriesgarse a manejar claves recién conquistadas, a equivocarse si es necesario, pero a dar fe, en fin, de que esas "clases populares" con las que tanta falsa progresía se llena la boca quieren, en el arte y en todo, abandonar la pasividad que les ha sido asignada. Aun a riesgo, claro, de que los sabios arqueólogos los acusen de inauténticos. ■ JOSE MONLEON.

COMIX

El "comix pasota y subterráneo"

La librería Antonio Machado ha acogido en su galería de arte una muestra de los autores más representativos del "comix pasota y subterráneo" que se hace actualmente en Madrid: éstos son Morera el Hortelano, Santana, Ceesepe, Pejo, Montxo y Agus. Esta exposición, por el momento la definitiva, tuvo su prólogo en otra celebrada anteriormente en el "Cinestudio Griffith", al mismo tiempo que el "Festival Pop" (como rezaba en la propaganda), que consistía en la proyección de una serie de películas sobre actuaciones de conjuntos de "rock"; esta primera muestra resultó excesivamente pobre de medios y tuvo un resultado muy mediocre, pero sirvió como experiencia preliminar para plantearse la exposición de la Antonio Machado.

Se tiende a clasificar y encasillar todo aquello que sucede, con el fin de poderlo manejar más fácilmente; de tal tendencia, casi connatural con el pensamiento humano, ha surgido aquello que llamamos "cultura", y que no es más que un intento de dominar y canalizar la potencia inventiva. Contra ella han surgido multitud de movimientos —que, por lo demás, han acabado siendo asimilados por la cultura oficial—, desde el dadaísmo, que buscaba en la incoherencia formal precisamente un antídoto contra la museización, hasta esa vaga y multiforme fusión de diversas

tendencias y medios de expresión que aquí conocemos —gracias a la colonización cultural y lingüística norteamericana— bajo el nombre de "underground". Tal movimiento, o suma de movimientos, que no tenían en común más que el rechazo a las formas de realización, distribución y consumo culturales vigentes, ha sido ya asimilado por completo por la cultura oficial de sus países de origen, Estados Unidos e Inglaterra. En España, el "underground" —que llegó con varios años de retraso, como es ya habitual con cualquier fenómeno o acontecimiento— sirvió, desde un principio, como etiqueta o marchamo comercial que aseguraba una venta elevada de los productos que bajo ella se protegían, por otra parte completamente industrializados: las revistas barcelonesas de "comix" o de SF pueden servir como ejemplo de esto. En Madrid, si ha existido —y, de hecho, existe— un movimiento subterráneo, clandestino casi, de estética variada y multiforme, que agrupa una serie de publicaciones marginales que van desde el simple "fanzine" a los tebeos piratas: estos últimos suelen ser recopilaciones de historietas creadas años atrás por dibujantes "under" americanos, que por razones casi siempre de censura no pudieron ser publicadas de una manera normal en su momento. Los propios dibujantes madrileños se ven forzados a menudo a editar sus propios trabajos, ya sea por el rechazo que éstos sufren en las editoriales consagradas, por dificultades con la censura, o simplemente porque consideran que la edición y difusión paralelas están más de acuerdo con sus posturas vitales y estéticas.

No existe, sin embargo, una postura coherente y conjunta entre los dibujantes del "under" madrileño representados en esta exposición; sólo les une la amistad personal, el rechazo de todo encasillamiento cultural y el deseo —bastante lícito— de formar una especie de "frente común" para apoyarse mutuamente en el difícil trabajo de difundir y vender sus obras. Tal falta de unidad es lo que más resalta en esta exposición, donde lo único que une a estos dibujantes es el espacio en que sus trabajos se hallan agrupa-

dos: cada uno de ellos tiene su propia pared dentro de la sala, y colocan en sus terrenos propios distintas "marcas de fábrica" para distinguirse: El Hortelano coloca pimientos, pepinos y otras hortalizas; tuercas, cerrojos y otros artilugios insertables, El Pejo... Ceesepe, que deseaba exponer también un maniquí decorado según su gusto personal, vio frustrado su deseo por falta de posibilidades económicas, y ha tenido que conformarse con colocar entre sus dibujos caretas de cartón de las de carnaval.

Morera el Hortelano se caracteriza por un dibujo esquemático y de buena factura, y sus "comix" tienen una temática por completo alejada de la realidad; salvo en sus muy últimas producciones, no suele plantearse posturas críticas o agresivas; en exceso angustiado por el mundo circundante como para plantarle cara o denunciarlo, se refugia en un universo donde la imaginación sirve de sustitutivo a lo insoportable. El Pejo entra por completo en el mundo del "rollo" madrileño, donde se pueden incluir también a los cantantes de "rock" duro de barriada: sus textos están redactados en un semiargot coloquial, y sus historietas son muestra de la dureza de quien vive en un mundo difícil. Santana —por otra parte, excelente músico de "jazz"— es una personalidad ya madura, que participa en este pequeño movimiento "underground" más por simpatía hacia sus otros miembros que por necesidades de expresión personal; su dibujo es firme, y sus historietas tienen una temática bastante inspirada en la ciencia-ficción. Agus, más pintor que dibujante de "comix", no tiene una temática ni un universo particular, aunque tiende hacia la representación de horrores cotidianos, llegando a través de ellos a una amarga visión de la vida diaria. El Montxo crea una mitología propia, basada en el "revival" del "rock", que es también una crítica suavemente irónica de las posturas y actitudes de los jóvenes madrileños miméticos de los "rockeros" americanos de los años cincuenta; un dibujo esquemático y una agudeza inteligente en el tratamiento de sus mitos da bastante calidad a su trabajo.

Párrafo aparte merece Ceese-