

asesinato y donde se revela una vez más su voluntad autodestructiva— el propio Pasolini abjurase de su "Trilogía de la Vida", por estimar que las motivaciones que le habían llevado a realizarla, estaban ya falsamente asumidas e instrumentalizadas por el Poder.

De esa "Trilogía de la Vida", "El Decamerón" constituye la primera —y, con bastante distancia, mejor— parte. Sin entrar en un análisis comparativo con el original de Boccaccio, que superaría los márgenes de esta breve reseña, lo que sí creo importante para adentrarnos en las intenciones pasolinianas es resaltar dos variantes fundamentales: la que lleva el escenario de las diversas narraciones desde Florencia a Nápoles, y la que transforma a sus protagonistas —casi siempre— de burgueses más o menos hacendados en miembros de las clases populares o del subproletariado de la época. En la indagación antropológico-social que subyace bajo toda la obra de Pasolini, tales desplazamientos adquieren un significado y una relevancia de primera magnitud. Porque es la búsqueda de una pureza popular original, de un sentido de la vida arrumbado tras el desarrollo de la civilización industrial, de una concreta manera de entender el sexo, el

amor y todas las relaciones humanas, lo que vertebra el pensamiento pasoliniano desde sus primeras creaciones poéticas hasta sus últimos trabajos cinematográficos. Y esa búsqueda la aplica en "El Decamerón" a un universo napolitano donde la tradicional espontaneidad de sentimientos se une a una determinada forma —picaresca, tramposa, mezquina y sucia bastantes veces— de abordar la lucha por la vida.

En este sentido, "El Decamerón" de Pasolini alcanza mucha mayor complejidad que una reconstrucción histórica, mucha mayor profundidad que un florilegio de relatos licenciosos, mucha mayor entidad que una galería de personajes costumbristas y pintorescos. La razón es que sin abandonar ninguno de esos tres aspectos —con una reconstrucción de época original y de gran fuerza plástica, con una capacidad de diversión y humor en la narración de los relatos (aunque nunca tan lúdica como en Boccaccio), con una tipología de personajes variada y atractiva—, Pasolini los dota al mismo tiempo de una reflexión continuada sobre ese mundo que él ya sabe inexistente, pero en el que sigue esperando como en una utopía realizable. Una utopía de la que —a lo largo de la década de los seten-



"Una mujer en la ventana" ("Une femme à sa fenêtre", 1976), de Pierre Granier-Deferre.

ta— se iría desengañando, al comprobar que ni ese subproletariado constituía la fuerza virginal que él pensaba ni la sociedad en bloque avanzaba por otro camino que el de fagocitar cuanto le era asimilable y excluir definitivamente a los que, como el propio Pasolini, se negaban con firmeza a aceptar sus reglas. Quizá entonces el autor de "Teorema" repitiese la frase que en "El Decamerón" dice él mismo bajo los trazos de un discípulo del Giotto: "¿Para qué realizar una obra en lugar de, simplemente, soñarla?"

■ FERNANDO LARA

## Una estructura desajustada

Los guiones de Jorge Semprún se han caracterizado siempre por su sólida estructura, por la exactitud de su desarrollo, por el hecho de que cada elemento inserto en ellos respondía a una función muy concreta y estudiada. Extrañamente, ello no sucede en su trabajo para "Una mujer en la ventana", de Pierre Granier-Deferre (1976), al adaptar bastante libremente una novela de Drieu La Rochelle publicada en 1929. Porque el defecto básico del film —tal como lo vemos— nace de la ordenación de su material narrativo: a la media hora de proyección, el espectador ya conoce los aspectos fundamentales del conflicto que se le cuenta; todo el resto de la película no hace sino completar detalles secundarios de cómo ha llegado a darse esa situación inicial o de lo que sucederá una vez concluida. En vez de atenerse a un orden cronológico que fuese acentuando la intensidad del relato, Semprún y Granier-Deferre han preferido la fórmula del "puzzle" de tiempos y espacios, basándose en continuos "flash-back" y "flash-forward" que complejizan una acción por otra parte bastante lineal. E incluso la ocultan en algunas facetas que nos parecen fundamentales, como el encuentro definitivo de los dos amantes en Patras y toda su relación posterior, de lo que sólo sabemos a través de referencias orales de los demás personajes centrales.

Conviene insistir, sin embargo, en que tal juicio se produce sobre la película ya realizada y no sobre un análisis del guión previo. Porque podría muy bien suceder que lo que revelase "Une femme à sa fenêtre" fue-



"Il Decamerone" ("El Decamerón", 1970), de Pier Paolo Pasolini.

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 bed 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.