

"ópera prima". Si recordamos sus posteriores "La Vallée" y "General Idi Amin Dada", veremos hasta qué punto Schroeder se ha mantenido "fiel" a sus características de oportunismo temático y ausencia de compromiso con aquello que aborda.

"Para mí, 'More' no es ni una película sobre la droga, sino una historia de amor, la historia eterna de la destrucción del hombre por una mujer", sostendría Schroeder en los días del estreno de su film. Y sí, evidentemente, hay en "More" la descripción de una relación erótica de dependencia (¿por qué la misoginia de tantos cineastas, que les lleva a afirmaciones como la que he transcrito), y también la de un ritual de iniciación donde el iniciado va "más lejos" que su guía, o el intento de mostrar una distinta percepción de la Naturaleza. Pero todo como "desde fuera", como narrado con la mentalidad de un turista que hubiera ido a pasar las vacaciones a Ibiza con su cámara de super 8 mm. A fuerza de no querer ser un film sobre esto o aquello (lo que no excluye un final claramente moralizador), quizá "More" sea un bonito film sobre nada.

■ FERNANDO LARA.

"Del amor y de la muerte"

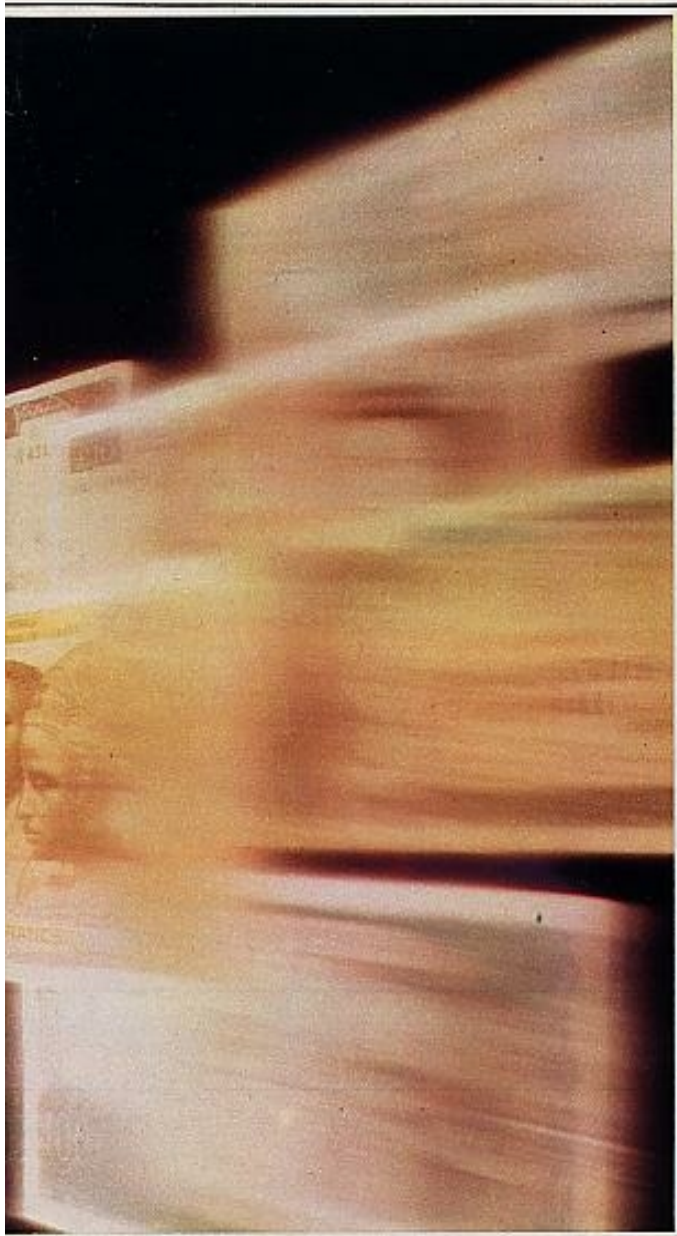
La teoría del cine de autor por la que el director es el máximo responsable —en tanto creador— del resultado final de una película tiene, a la hora de la verdad, pocas ocasiones de ser aplicada rigurosamente. En la realización de una película intervienen otros "autores" hasta llegar casos en que son esos otros técnicos los máximos responsables. Viene esto a cuento de la última película de Antonio Giménez Rico, "Del amor y de la muerte". Giménez Rico es autor de "El hueso", "El cronicón" y "Retrato de familia" y director, además, de "¿Quiere usted ser mi padre?" y "Al fin juntos, pero...", un director esforzado en sobrevivir con dignidad y que hace tiempo que abandonó la idea de convertir su trabajo en expresión personal en primera instancia. Si es difícil hablar, entre sus títulos, de films lamentables, tampoco es fácil distinguir una poética personal suficiente. Pero ese esfuerzo determina en la mayoría de sus películas un respeto por el espectador que acaba convirtiendo cada uno de sus títulos en algo bastante difícil de encontrar entre las películas "comerciales" españolas.

"Del amor y de la muerte" es, en este sentido, un curioso experimento. Partiendo de un guión estúpido, carente de historia y de sentido, Giménez Rico lo ha tratado como si tuviera entre sus manos la mejor película que podía haber soñado. Para ello se ha rodeado de una serie de colaboradores generalmente limitados a películas de mayor ambición. José Luis García Sánchez, como corrector del no existente guión; Teo Escamilla, como director de fotografía, y el tándem Javier Artíñano y Rafael Palmero en figurines y ambientación, respectivamente. Es obvio que con estas armas el resultado de "Del amor y de la muerte" no puede ser ya el que correspondería a la idea inicial. Forzosamente, estos elementos transforman la película, si no para colocarla a la altura del cine que debería hacerse, sí al menos para enriquecer —aunque sea mínimamente— lo que sobre el papel no era sino un producto aberrante más.

Discutir ahora si este tipo de esfuerzo propuesto por Giménez Rico compensa o no, es algo bastante marginal a la cuestión. Parece evidente que a él le compensa y, de hecho, es difícil indignarse en los términos con que provocan los títulos españoles en los que éste debería —teóricamente— incluirse: "El transexual", "Me siento extraña" o "Tengamos la guerra en paz", por citar películas recientes. Es probable, sin embargo, que algunos se indignen precisamente por todo lo contrario, es decir, porque "Del amor y de la muerte" promete, en función de su aspecto formal, cosas que luego no existen en la película. Es probable que, precisamente por ello, el experimento antes señalado adquiriera términos polémicos enriquecedores. Para los que consumimos heroicamente todas las películas españolas que salen al mercado, "Del amor y de la muerte" supone una pequeña sorpresa. En algo cambia los esquemas, y de momento es, cuanto menos, entretenido. ■ DIEGO GALAN.

"Sara"

Cuando una película se plantea como "gran número de actriz" suelen pasar dos cosas: que la actriz en cuestión hace un trabajo histriónico y mediocre y que la película se resiente de falta de interés. Ambas cosas concurren en "Sara", de Richard Fleischer, donde se ha pretendido recoger la biografía de Sarah Bernhard, falseando todos sus términos para tomar la simplifi-



Banco de Bilbao, ahora es un excelente momento para solicitarla. Acérquese a cualquier Oficina del Banco de Bilbao y pida que le informen.

Por este emblema VISA reconocerá todos los establecimientos que aceptan su Tarjeta.



La Tarjeta
BANCO DE BILBAO

VISA BANCO DE BILBAO 7/8
 Autorizado por el Banco de España con el n.º 1113



Esta fotografía dice mucho en su favor...

Natural, espontáneo, desenvuelto, cada hombre vive su vida, sin variar fundamentalmente su forma de ser. La identidad consigo mismo, se refleja en una continuidad en su estilo. Este "estilo propio", personalizado, a la "medida de su medida" que Ermenegildo Zegna le propone, coordinando una serie de combinaciones perfectamente compatibles.

De la prenda íntima al jersey, de la bufanda a la chaqueta cruzada, del pantalón al sombrero, todas están armónicamente de acuerdo.

¿Una simple casualidad? ¿O es que Ermenegildo Zegna sabe que cada hombre es diferente a los demás?

contara
Ermenegildo
Zegna

Ermenegildo Zegna. La nostra qualità è proverbiale.

ma calle de enmedio: un melodrama para señoras gordas y jovencitas con vocación de cretinas. Las más tópicas constantes de la vida de una actriz famosa, con sus éxitos y sus fracasos, sus tristezas y sus excentricidades, sin que en ningún momento se planteen críticamente los términos de la época en que vive, los del teatro como medio de expresión y trabajo o la normalidad de una vida como tantas. Para este tipo de películas, sólo importa señalar la excepcionalidad del personaje que se retrata en versión de la actriz que lo representa. Es como un salto en el vacío: nunca se sabe si se quiere insistir en que la actriz biografiada —Sarah Bernhard— era excelente o que la excelencia consiste en las muecas de la actriz que la representa, en este caso Glenda Jackson. Una duda metafísica que poco importa. Ellos se lo guisan y, desgraciadamente, nos lo comemos nosotros.

Hablar ahora de la irregularidad del trabajo de Richard Fleischer es insistir en una verdad reconocida. Sus títulos son siempre imprevisibles; el buen hombre hace el trabajo que puede (en ocasiones bastante irritante, como su "Che"), saltando de la curiosidad al tópico. Esta "Sara" que ahora se estrena en España pertenece al segundo grupo. Incluso puede servir de ejemplo de lo que es capaz de hacer el cine norteamericano cuando se plantea películas muy taquilleras y no da una en el clavo: "Sara" está ortodoxamente narrada, ambientada como se le ha ocurrido a sus responsables (con una ambigua mezcla de época y fantasía), con escaso rigor histórico y, naturalmente, sin sensibilidad. No es el único título de este tipo que hemos tenido que padecer ni probablemente sea el último. Aseguro solemnemente al lector que es bastante duro este oficio de tener que verse todo lo que estrenan en los cines. ¡Qué suerte tiene el que elige las películas y naturalmente no cae en la tentación de ver "Sara"! ■ D. G.

Una triple metamorfosis

"Dos mujeres jóvenes, que desean una vida mejor, se encuentran en una comunidad del interior del desierto, logran adecuarse a sus tendencias personales y experimentan una metamorfosis". Así describía Robert Altman el sueño que dio origen a "Tres mujeres" ("3 women", 1977), la base sobre la que de-

sarrolló su película. "Altman me telefoneó un sábado por la mañana para hablarme del extraño sueño que había tenido la noche anterior. Sissy Spacek y yo estábamos en ese sueño, que me contó a continuación. Robert me dijo después que quería hacer un film a partir de él", ha manifestado la actriz Shelley Duvall. Que obtendría —compartido— el justo premio a la mejor interpretación femenina del último Festival de Cannes por su labor en "Tres mujeres", una de las películas más importantes del certamen y que ahora se ha estrenado en Madrid.

Lo onírico juega, pues, parte relevante en el film de Altman. Pero no ya sólo por su origen, sino por las múltiples referencias que hay en él sobre el mundo de los sueños. Referencias orales en los diálogos de varios personajes, referencias visuales en la pesadilla de Pinky que contemplamos y —sobre todo— referencias en el sentido global de la narración, que a menudo adquiere un aura de ensañamiento enormemente significativo. Así, por ejemplo, el agua se convierte en elemento fundamental dentro de la película, acompañando casi siempre al personaje de Willie y —con más exactitud— a los momentos en que es observada por Pinky. Con lo que, siguiendo una interpretación freudiana, ese agua no es sino el signo onírico de la sexualidad que subyace a lo largo de todo el film y, respecto a Pinky, ese útero materno en el que ella busca insertarse.

No se crea por esto que "Tres mujeres" es una obra exclusivamente onírica, librada a la gratuidad relativa de los sueños y donde se amalgaman complejos símbolos de difícil interpretación. Ese componente onírico se encuentra indiscutiblemente en ella, pero no como algo cerrado o autosuficiente, sino "al servicio" de un desarrollo dramático que se define con más profundidad por otros caminos. Los de una búsqueda de identidad y una necesidad de comunicación humana, por encima de cualesquiera otros. Esas son las dos líneas maestras bajo las que se mueve "3 women", en su intento de profundizar en un universo femenino.

Pinky, Millie y Willie serán —añadiendo esta última a las dos mujeres originales del sueño de Altman— los personajes que centran toda la película, con especial atención hacia los dos primeros. Pese a sus dieciocho años, Pinky se muestra una adolescente sin personalidad

propia que necesita unos modelos que imitar como fórmula de supervivencia y equilibrio. Cree encontrarlos en Millie, prototipo de mujer consumista, habitante de un decorado salido de cualquier revista del hogar y que quiere aparecer ante sí misma y ante los demás como una triunfadora a la que ha sonreído el éxito en todas las facetas. Alrededor de ambas, Willie padece su hostil soledad, su amargura ante un mundo brutalmente machista que refleja en esos murales de iconografía fálica con los que puebla las piscinas del bloque de apartamentos y



"Tres mujeres" ("3 women", 1977), de Robert Altman.

el falso "saloon" que regenta. Y, como friso desolador que acompaña a estas tres mujeres, un conjunto apenas individualizado de hombres que juegan con pistolas y con motos, pendientes tan sólo de prácticas infantilizadas que conjugan con un sentido igualmente elemental del sexo. Aisladas en el desierto californiano, trabajando las dos primeras en un centro de recuperación geriátrica donde a la decadencia física de los internados se unen el despotismo y la indiferencia en las relaciones laborales, las mujeres del film de Altman se mueven en un mundo de soledad, de brutal incomunicación, un mundo "civilizadamente" terrible y aniquilador. Un mundo donde el ser humano se ve sometido a un proceso de cosificación, de degeneración en puro y simple objeto.

Ello es mostrado por Altman a lo largo de la primera hora de "Tres mujeres" donde, minuciosamente, describe el contacto entre Pinky y Millie, que desemboca en una relación de dependencia. Millie es lo que Pinky querría ser, y a ello aplica todas sus fuerzas, aceptando gustosamente esas "muletas" que su amiga le enseña simbólicamente a manejar en las primeras secuencias. Su "maravillosa" compañera de habitación la introduce en un sofisticado mundo de orden y limpieza, donde todo parece perfectamente dispuesto para el éxito personal. Pero la imagen de Willie, que arrastra pesadamente su embarazo en medio de un mutismo total, significa un elemento de perturbación en aquel medio apacible, un elemento que Pinky no puede dejar de percibir y que exige una respuesta.

Se produce entonces, bruscamente, la primera metamorfosis de Pinky: se invierten los términos de su relación con Millie, pasando ella a ser el factor dominante. Pinky ya es Millie en muchos aspectos; ha adquirido la personalidad de su amiga, mientras ésta se ve obligada a jugar un papel muy parecido al que antes desempeñara respecto a ella la adolescente. Podría pensarse que todo ha sido una estratagema de Pinky para encubrir su verdadero carácter, que ha falseado conscientemente su imagen —mintiendo al dar datos sobre su vida— para así facilitar esta maniobra de apropiación. A la visible metamorfosis de Pinky en Millie, y viceversa, Altman dedica la segunda parte de "Tres mujeres", quizá descompensada respecto a la primera por su menor duración y el carácter de sorpresa que tiene para el espectador.

Willie, por su parte, no ha entrado para nada en esa primera metamorfosis, manteniéndose igualmente solitaria y entregada a su pintura. Sin embargo, va a ser el parto de Willie lo que origine la verdadera transformación de las tres mujeres. Porque allí, en la soledad de una cabaña donde Willie lucha sin ayuda por dar a luz a su hijo, Pinky, Millie y Willie comprenden cuál es su común realidad. Lo que origina la segunda, y ya definitiva, metamorfosis, que afecta plenamente a las tres mujeres. De ahí en adelante —según muestra Altman en un epílogo donde desemboca todo el espléndido film—, Pinky, Millie y Willie asumen hasta el final sus auténticos "roles", transforman su personalidad (después de que la