

## «Instants». Joan Guitart (1)

**U**N día en la vida de Pau Casals. El filme nos muestra a un Casals aún niño yendo de romería, junto a sus padres, a una ermita. Para el espectador que desconoce los planteamientos del realizador el filme únicamente funciona como contextualizador de un «mundo» rural de la Catalunya de principios de siglo: la romería, la comida campestre de hermandad, los bailes populares, las torres humanas de muchachos que se elevan hacia el cielo, a un cielo azul-azul, la tartana tirada por un caballo.....; en fin, podríamos ver al filme como un DOCUMENTAL en torno a la CATALANIDAD, como un filme-barretina (y no hay aquí ningún sentido peyorativo), y es una verdadera lástima que el filme no supere este nivel para ahondar en la figura de ese Casals niño que ahora al espectador se le escapa. En el filme la única referencia al insigne músico es la fotografía que aparece al final, mediante la que el espectador debe encontrar la explicación de la contextualización anterior.

Globalmente, «Instants» resulta interesante por lo que tiene de *espectacularidad*, de cortometraje de masas, de pequeño gran filme (en el sentido cuantitativo): gran número de figurantes, buena ambientación histórica... Sin embargo, adolece de la aparente inexistencia de un guión en el que sustentarse las muy bellas imágenes, de una mínima narración que vehicule aquella CATALANIDAD y que sitúe y relacione al niño-Casals con dicho contexto, obligando al espectador a encontrar las evidentes raíces de su importancia musical posterior. El filme nos recuerda a alguna secuencia de «*La ciutat cremada*», de Antoni Ribas (la de la ermita); además, el propio Ribas aparece un momento en este corto interpretando al cura.

¿Lo peor del filme? Quizá algún momento episódico de esos desaprovechados personajes secundarios; por ejemplo, ese increíble borracho o esa niña-papizota ridículamente divertida. Lo mejor, su GRANDIOSIDAD y la labor de Lorenzo Soler a la cámara y Albert Roig en el sonido.

«Instants» se proyectó en el cine Capsa, de Barcelona, complementando a «*Mon oncle d'Amerique*», de Alain Resnais. Joan Guitart, su realizador, es uno de los organizadores de la Semana de Cine de Molins de Rei (Barcelona), del que anteriormente hemos visionado un corto llamado «*Programa*», simbólico alegato y reflexión antimilitarista que se distribuye por los canales marginales (la Central del Curt —la Central del Corto—).

(1) Para informarse sobre este corto ver NUESTRA LENTE, núm. 98, págs. 54-55.

«*Memorias de un paisaje*». De José Luis Guerín. Estreno en el cine Maldá, de Barcelona, el 10-XI-80, junto a «*Manderley*», de Jesús Garay.

**J**OSÉ Luis Guerín se inició en esto del cine haciendo a los quince años un cortometraje con actores profesionales. Lo destruyó. Así, lo primero suyo íntegro que queda es otro corto en Super-8, «*Furvus*», que está en las antípodas de lo que suele ser una primera película, ya que más bien parece una obra de madurez que el cajón de sastre que el nuevo «autor» inunda con su visión del mundo (1). Después vendrían desde las que llama «películas familiares», pasando por cosas como experimentales —«*Los orificios de la luz*» es algo así como un homenaje al momento de la proyección cinematográfica—, hasta intentos más o menos fallidos de historias en las que lo primordial son unas imágenes que eran obsesivas y debían salir. «*La dramática pubertad de Alicia*» cuenta en hora y cuarto y Super-8, con música de Satie y los Brincos, en imágenes increíbles y muchos silencios, una historia que en líneas generales está presente en todas sus películas. El título lo explica bastante..., y frente a Alicia y su paso a la adolescencia está otro personaje clave que observa, que intenta torcer la marcha de los acontecimientos, si bien sabe que es imposible...

«*Memorias de un paisaje*» es su primer corto con distribución comercial. Está rodada en 16 mm., el laboratorio no acabó de dar con el talonaje, no tiene ningún punto de contacto con el largometraje al que complementa..., pero ahí está. Y en ella dos «travellings» y dos encadenados impresionantes, una niña que canta no accidentalmente la canción de Fórmula V y luego no deja de verse en bicicleta por un paisaje —la Segovia de «El espíritu de la colmena» y «Elisa, vida mía»— al que regresa un personaje tras mucho tiempo de ausencia, un paisaje con historia(s). Ante tanto cortometraje vergonzante, la existencia de «*Memorias de un paisaje*» te hace recobrar el interés perdido. ■

J. M. GARCIA FERRER

(1) Quizá «*La agonía de Agustín*» sea anterior, pero con decir que el bueno y desgraciado de Agustín es un escarabajo implacablemente perseguido por la cámara de José Luis Guerín convendremos en que la típica «opera prima» está lejos.

**«HOMENAJE A TROI», de Fernando Trueba (Cine Casablanca, Barcelona).**

Es una tontería comparar el cortometraje con el largo al que suele acompañar. Es una tontería, pero a veces se cae en ella.

La comparación entre el «*Homenaje a Troi*», de Trueba, y el «*Sauve qui peut (la vie)*», de Godard, es casi explosiva. Nos guste o no una de las dos formas de hacer cine, convendremos en que son formas diametralmente opuestas y que, quiérase o no, chocan entre sí. El colocarlas juntas, pues, va a resultar fatal para una de las dos. En mi caso particular salió trasquilado del inevitable choque el corto de Trueba. Reconozcamos que así, en abstracto, y en sesión única a él dedicado, el corto puede resultar hasta simpático dentro de sus objetivos. Está realizado en blanco y negro, con una fotografía de interiores más que aceptable, y cuenta un chiste que puede ser «extrapolado» a nivel generacional: la chica se va esa mañana del piso. No hay escenas porque ya se ha alcanzado un nivel de madurez. El cuenta lo relatado por teléfono, con lenguaje de vencedor, cuando se sabe apaleado. Para ella hay sorpresa final también.

El «*Sauve qui peut*» responde, si se quiere, también a una cierta concepción generacional de la vida, ésta bastante desesperada. La ausencia de caricatura es patente.

Enfrentarlas —y ya sé que no hay por qué— nos puede traer a una mirada sobre el cine español actual y su posible evolución. Que puede ser nefasta, aviso. Está muy bien la comedia americana, pero considero la mejor la de los principios de los 60 —B. Edwards, S. Donen, R. Quine—, y lo del corto de Trueba no es eso. La reflexión final de «*Homenaje a Troi*», las reacciones de sus tres personajes, en su afán de realismo —con su lenguaje «cheli» por medio— pueden ser todo lo caricaturas que se desee, puede resultar divertida, pero de extenderse puede separarnos de esa realidad un trecho larguísimo, encuadrando todo en prototipos fácilmente intercambiables. O quizá sea la realidad la que está cayendo en prototipos intercambiables...

No es esto un alegato a favor de las «historias más serias» que tanto critica Carlos Boyero, amigo de Trueba, en el primer número de «Casablanca». Es la opinión personal de que las «comedias frescas y naturales» españolas que hoy están tan en vigor pueden acabar por aterrizar en Marte.

**«Les énergies»**

Producido y realizado por la Cooperativa Cinema Alternatiu, entre 1979 y 1980, para la fundación «Roca i Gales», «*Les énergies*» es un cortometraje entre documental y ficción, que plantea una visión a la vez panorámica y global de las fuentes energéticas en general —y del petróleo en particular— en la sociedad de nuestros días. El filme fue realizado por un equipo de la Cooperativa, este hecho, que en otros casos hubiese podido contribuir a homogenizar el resultado final, en éste lo limita. No quisiera con esto decir que el filme sea fallido; muy al contrario, tiene una utilidad pedagógica y propagandística indudables. Pero, en líneas generales, no parece hallar su justo tono. Por una parte, tiene un arranque más que interesante, en el cual se historian los orígenes de las fuentes energéticas, y, al mismo tiempo, se va vinculando la utilización de estas fuentes con los modos de producción imperantes en cada momento histórico, y con los intereses de quienes detentan la propiedad de los medios de producción. A estos comienzos siguen distintos desarrollos, en los cuales el filme se pierde por vericuetos, ora gruesamente pedagógicos, ora ficcionales —como la reconstrucción de un posible discurso de un también posible ministro, que, desgraciadamente, no tiene su contrapartida más que en las propias palabras del discurso, y que contribuye en buena medida a desorientar al espectador—. Este balbuceo entre didactismo y profundidad científica es lo que más choca del corto, pero, asimismo, hay que consignar una impecable factura técnica, con una más que sabia administración de recursos filmicos y un montaje inteligente. En el contexto de los cortos presentados a competición en la Setmana causa una cierta perplejidad la no inclusión de «*Les énergies*» en el palmarés del Jurado; tal vez el hecho de premiar un cortometraje tan poco interesante como «*Arrieros*» le restara definitivamente posibilidades, pero lo cierto es que bien hubiese merecido un galardón. ■

**MIRITO TORREIRO**

## «MAS ALLA DE LAS REJAS»

Lorenzo Soler

No vamos a descubrir aquí el cine de Lorenzo Soler, desde 1965 metido en eso de la marginalidad cinematográfica, habiendo realizado más de una veintena de filmes marginales, la tira de filmes industriales o publicitarios, un «Noticiari» de los producidos por el «Institut de Cinema Català» (I. C. C.), el número 22: «*La manca i l'especulació de la sang*» (La escasez y la especulación de la sangre), y, finalmente, el el filme que da título a esta crítica y dos últimos capítulos de la serie de «*Imatges i fets dels catalans*» (Imágenes y hechos de los catalanes); el número 7, «*Orígens del catalanisme polític*», y el número 8, «*La mancomunitat de Catalunya*».

Para informarse sobre los filmes anteriormente realizados por Lorenzo Soler, ver CINEMA 2002, número 22, página 71, y número 57, página 57.

El filme que aquí vamos a intentar analizar, «*Más allá de las rejas*» (1980), sigue con esa línea habitualmente utilizada por su realizador de potenciar el nivel de INFORMACION de aquellos temas que devienen más o menos marginales o sin interés para los medios de comunicación de masas; al igual como filmes anteriores se centran en los problemas de los montes comunales en Galicia, la cuestión alcohólica o la odisea de los republicanos españoles que fueron internados en campos de concentración alemanes, ahora es la situación de las cárceles españolas el objeto de filmialización. Lorenzo Soler efectúa en este filme una exposición sobre los diferentes aspectos que conforman esa cuestión carcelaria, que explotó en ese Estado español de los primeros albores democráticos; así, varios ex reclusos realizan desde una introducción histórica contextual de la prisión barcelonesa de «La Modelo», hasta la crónica de la huida masiva de los etarras de la prisión de Segovia, pasando por el análisis detallado de los diversos grupos de funcionarios de prisiones o la descripción oral de una celda de castigo. En general, el espíritu de este filme es el desenmascarar la pretendida «Reforma penitenciaria» llevada a cabo por García Valdés.

Normalmente este tipo de filmes presenta unas evidentes limitaciones, como son las de filmializar «aquello» cuyo referente visual resulta prohibido por la clase dominante, censurado o si no manipulado informativamente. Y es en este contexto en el que la *simple* reproducción de dicha REALIDAD ya deviene un acto político (por ejemplo, los filmes de manifestaciones ilegales, de huelgas en el inmediato postfranquismo); en aquellas temáticas en las que la cámara no puede de ningún modo vulnerar la prohibición establecida, como en el caso de «*Más allá de las rejas*», el filme deberá REPRODUCIR la REALIDAD escamoteada a través de, fundamentalmente, entrevistas con las personas que han sufrido aquella situación. Ese *nivel visual* inexistente deberá suplirse con «planos cercanos» (contenido) que anoten los aspectos exteriores, o bien reconstruyendo acciones parciales, o utilizando adecuadamente (sin que su proliferación no resulte excesiva) fotografías, dibujos o recortes de periódicos (titulares) que globalmente definen esa REALIDAD. Este aspecto de materialización de «lo visual escamoteado» es el principal problema que se le presenta al realizador marginal.

Aquí esa filmialización se articula en esos *travellings* laterales sobre los muros de la cárcel, ese personaje que corre a través del bosque o esas fotografías publicadas en alguna revista sobre la tortura de reclusos en cárceles españolas. De este nivel visual podemos destacar ese titular de periódico que inequívocamente define la pretendida Reforma (dice García Valdés: «Los presos no respetan los derechos de los funcionarios»), mientras suena un canto gregoriano; también esa presentación del filme utilizando un papel arrugado recogido del suelo (elemento no servible, desechable). Ese B/N del filme resulta apropiado en función de la temática expuesta.

«*Más allá de las rejas*» es un eficiente instrumento de información.

## «LA MANCOMUNITAT DE CATALUNYA», de Lorenzo Soler.

Este es el último capítulo (núm. 8) de la serie realizada por el «Institut de Cinema Català» (ICC), que bajo el título de «*Imatges i fets dels catalans*» intenta proponer al espectador una extensa y a la vez concisa panorámica sobre los hechos más determinantes que han configurado la historia de Catalunya.

Antes de pasar a analizar este corto debemos hacer mención de la *muy* buena presentación de la serie (es la primera secuencia de cada episodio y sirve para introducir los títulos de crédito). Es un breve repaso al arco histórico desarrollado por los ocho capítulos, realizado *con ingenio* mediante fotomontajes, dibujos y animación.

«*La Mancomunitat...*» es una crónica de ese período comprendido desde 1914 a 1924, más un necesario prólogo contextualizador, en el que Catalunya poseyó unos servicios administrativos cedidos *a pesar* del poder central, que devendrían un inmediato antecedente histórico en el momento de la proclamación de la República. En 1924, el dictador Primo de Rivera disolvió «La Mancomunitat», pero Catalunya había demostrado que era capaz de auto-administrarse con eficacia. El filme utiliza la figura de Prat de la Riba, presidente de «La Mancomunitat» desde 1914 hasta 1917 en que murió, como vehículo descriptivo de los objetivos y proyectos de aquella institución.

La componente visual de este documental (reconstrucción histórica) viene definida por dos entes en torno a los que girará la filmialización: el Palacio de la Generalitat y la casa-masia de Prat de la Riba, en su pueblo natal (Castellterçol, Vallés oriental), son, respectivamente, la imagen pública y la privada; ambos son tratados mediante largos *travellins* laterales y frontales. Cabe destacar ese *travelling* en el interior de la casa, al principio del filme, con gran angular, que va recorriendo las múltiples habitaciones, pasillos..., describiendo ese «mundo privado» catalán, hasta encontrar la cama en la que Prat de la Riba murió «un día de agosto de 1917». Resulta particularmente evidente el «contenido» de esos planos de ventanas y puertas de la casa-masia cerrándose violentamente después de informar el filme de la subida al poder de Primo de Rivera.

El filme, fundamentalmente, denota *ingenio* por los cuatro costados. ■

MARTI ROM

## «ORIGENS DEL CATALANISME POLITIC»

Lorenzo Soler

Este filme (1980) se integra en la serie (número 7) que bajo el título de «Imatges i fets del catalans» (Imágenes y hechos de los catalanes) ha sido producida por los «Serveis de Cultura Popular», con la colaboración del «Institut de Cinema Català» (I. C. C.). Su temática se centra en el análisis del proceso de recuperación cultural y política que se inicia a mediados del siglo pasado, auspiciado por una floreciente burguesía cuya gran prosperidad económica se debía a los efectos de la revolución industrial. El filme presenta tres aspectos básicos: establecer los orígenes de los que habla el título («Reunión de Manresa», 1892, de casi trescientos delegados de toda Catalunya, y creación del partido monárquico «La Lliga Regionalista», en el que estaban Cambó y Prat de la Riba, que aglutinará en torno suyo la reivindicación catalanista); nacimiento del «lerrouxisme» como elemento disgregador de las clases populares y su conciencia nacional, y la victoria total en las elecciones de 1906 de la «Solidaritat Catalana» (alianza de los partidos catalanistas).

Dos aciertos, a mi modo de ver, de este filme, respecto a la componente temática, son: incorporar al discurso histórico la dualidad (ya tópica) definidora de la mentalidad catalana como es el SENY y la RAUXA (la cordura y el arrebato), y también el reproducir algún texto fundamental de estos años a caballo entre los dos siglos, en el que podemos encontrar unas ciertas ideas cuya validez aún perdura hasta nuestros días. Como «el catalanismo aspira a destruir aquella organización (centralista), supliéndola por otra que se base en fundamentos no sólo diferentes, sino opuestos a los que hoy se sostienen...» (traducido del catalán, del libro «Lo Catalanisme», 1886, de Valentí Almirall).

Para vehicular este contenido el filme utiliza, además de fotos y grabados de la época, primeros planos (actuales) de maquinaria textil o bien una conocida película de época utilizada un poco a lo «leit-motiv»; resultan destacables los planos contextualizados de esa «Renaixença» (renacimiento) catalana: exteriores e interiores del movimiento arquitectónico, y el largo travelling entre las columnas de la maravillosa sala del Parque Güell barcelonés. Si debiéramos definir con dos palabras este filme, diríamos que es UTIL y BELLO. Es palpable la meticulosidad estructural y el «cariño» puesto en la elaboración de este filme, cosa que generalmente no sucede en cortos de encargo de realizadores (famosos o conocidillos) producidos anteriormente, por ejemplo, en esta misma serie o bien lo «desganados» que resultaban bastantes de los «Noticiaris» producidos por el I. C. C. (ver CINEMA 2002, núm. 38, página 72, y núm. 51, pág. 55).

M. R.

## «Guinovart» (1981), Lorenzo Soler

Este no es un «documental» sobre la obra de dicho artista plástico, no existe un predominio del **nivel informativo**, sino más bien es una **interpretación** que de dicha obra hace el realizador del filme. Esta tiene lugar partiendo de la muestra expuesta en el Antiguo Hospital de la Santa Cruz, de Barcelona.

El filme (15 min.) parte de un inicio más o menos clásico (plano general del exterior del edificio que alberga la muestra, diversos planos generales de las salas de la exposición, panorámicas, evolución hacia planos de detalle), para transformarse en esa «visión interior» que definíamos anteriormente; esto tiene lugar utilizando adecuadamente primerísimos planos de zonas concretas de las obras, descendiendo la cámara (la visión del espectador) al microcosmos artístico en el que la composición deja paso a la propia estructura, en el que se evidencian los materiales de producción; es un buceo en la cotidianidad del proceso artístico. Esta **otra realidad** filmializada viene potenciada por una banda sonora «creativa», compuesta por **posibles «ruidos»** característicos de dicha **realidad**; es un cierto sonido/quincallería. Esta filmialización del microcosmos artístico permite imágenes extrañas y bellas a la vez. Un «travellin» sobre una de las obras nos propone una posible visión aérea de una zona urbano-industrial, por ejemplo. El peligro de esta propuesta radica en la facilidad de caer en la trampa del «esteticismo»; quizás en algún momento el filme ronda esta situación.

**«Videoexperiencia PS-1» (1981),  
Lorenzo Soler**

Lorenzo Soler es uno de los pioneros de aquel «cine independiente» de finales de los 60; en los 70 ha desarrollado una fructífera actividad en la marginalidad cinematográfica, ha realizado un considerable número de filmes y ha colaborado en otros tantos. Últimamente, además de realizar algún «Noticiari» del Institut de Cinema Català, ha hecho un par de episodios de la serie «**Imatges i fets dels catalans**» (también para el I. C. C.). Su práctica cotidiana, profesor de cine en el Centro de Enseñanzas de la Imagen, le ha llevado al encuentro con el VIDEO, y fruto de éste es «**Guinovart**» y «**Videoexperiencia PS-1**» (1).

Si «Guinovart» intentaba romper con el «documental» clásico, este último es, como dice su título, una **experiencia** de su realizador. De concepción y presupuestos cercanos al «arte conceptual» (y más concretamente al «body art») y con una filmialización «experimentalista», el filme (55 min.) es un único plano secuencia de un primerísimo plano de un pecho de mujer que sufre la manipulación de diversos elementos externos (utensilios, colorantes...). Muy diversas **formas** se apoderan de la pantalla gracias a la utilización de filtros y juegos lumínicos. El **contenido** (erótico) del filme, potenciado por la aparición de signos fálicos, se progresivamente vaciado; finalmente, la FORMA predomina.

Esta «acción», propuesta por el filme, puede ser consecuente con los presupuestos que la definen (una **práctica artística**); sin embargo, al filmializarla (respetando la ecuación TIEMPO se ha caído en la tentación de utilizar el medio cinematográfico únicamente como **soporte**, como elemento externo a la propia práctica artística que nos permite re-producir la realidad. Se ha ignorado conscientemente la propia especificidad cinematográfica.

Entiendo el filme únicamente como búsqueda, como ensayo con el nuevo medio (el VIDEO).

**«Loco por Machín».**

**J. L. García Sánchez**

La proyección de cortometrajes en televisión como prólogo a las sesiones de «Cine-club» (lunes) y a algunas «Sesión de noche» (miércoles) nos ha permitido visitar aquellos cortos queridos de los primeros 70, visionados en las novedosas sesiones de «Arte y Ensayo» y en los cine-clubs (preferentemente universitarios). Descubrimos la esperanza por un **cine español**, una vez fracasado el invento ministerial del NCE e incomunicados (censorialmente) los viejos santones Barden, Berlanga...

Ahora, con casi una década de distanciamiento, intentamos su análisis; algunos continúan vigentes, frescos; otros son ya cadáveres, únicamente «representación» de un tiempo o movimiento pasado. Del mismo García Sánchez hemos podido visionar en corto espacio de tiempo la gozada aquella de «Labelecialalacio» este «Loco por Machín». El filme se centra en ese (único) personaje, un subdesarrollado hombre de la España rural, cuya vida se reduce a su granja, sus gallinas y que su válvula de escape son las canciones de Machín. Junto a momentos de «ficción», otros pretenden «documentalizar» la acción, voz en «off» monologante del personaje describiendo su vida; junto a la amargura brota algún toque de humor: «solo, las gallinas y yo nada más...», una soledad gallinácea», también la constatación de la cruel realidad se topa con el enunciado del deseo utópico: «yo soy un hombre de tantos..., sé que voy a llegar, el mundo y la gente va a hablar de mí».

Las canciones de Machín, la de la «camarera de mi amor» y «Dos gardenias», sublimarán su frustración, su desconexión del mundo (ya mucho más joven que él) que le rodea. Desde el balcón verá a chicos/chicas pasear, bailando el «rock». Es ya un viejo solitario.

La buena interpretación de Antonio Gamero, otro «maravilloso» segundón (como el Ciges, el Alexandre, el Agustín González...), concluye con el plano secuencia del pobre hombre cantando y bailando (siguiendo el disco) el «Corazón loco»; su escenario será el espacio definido por las cuatro paredes de su comedor, se subirá a la mesa, se tornará amanerado..., es como una «vedette» de la Bodega Bohemia barcelonesa actuando sin público. Doblemente cruel.

El filme, sin embargo, no acaba de «coger» al espectador de los 80, su lastre quizás sea la dualidad impuesta ficción/documentalización; aparte de la excesiva pobreza de medios, faltan planos contextuales de esa realidad rural.

## «Pomporrutas imperiales».

Fernando Colomo

Volviendo a aquello de que muchos cortometrajes no son más que una secuencia de un largo-inexistente, pues aquí tenemos uno. La historia que nos narra el filme, el encuentro casual de dos antiguos compañeros de escuela, bien podría ser una anécdota lateral que nos ayuda a definir a ese personaje, interpretado por Félix Rotaeta, forzosamente marginado (y que posteriormente ha asumido tal marginación) que deviene actorcillo televisivo; también podría ser la secuencia inicial de un largo que pretendiera ahondar, que provocara un «viaje» a través del tiempo hacia la época escolar del personaje (de todos nosotros), ¿a modo de «F. E. N.», quizás?

Esa mínima anécdota de (a dúo) «Montañas nevadas, banderas al viento. El alba tranquila nos ha de vencer. Al cielo se alzan las firmes promesas. Hasta las estrellas entienden mi fe». Tachín, tachín. «Pomporrutas imperiales marchando...», «¿cómo pomporrutas?», «yo siempre dije pomporrutas», «es un camelo pomporrutas, es voy por rutas»; esa anécdota jocosa dará entrada a una alternancia atolondrada de recuerdos, de pequeños hechos significativos de aquella ya lejana escuela dominada por curas, «¿te acuerdas del padre Faustino, el buscagoteras?», de golpe todo cambia, un hecho problemático salta al hoy. El actor asume el papel del indagador padre Faustino, el otro se ve obligado a auto-representarse. El pasado avanza inexorablemente, se reproduce..., finalmente lo confiesa todo ante «el padre Faustino» (se auto-delata ante el actor).

Estos momentos son los mejores del filme, el Rotaeta cumple bien, lleva el personaje (ese dedo índice de la mano derecha recorriendo arriba-abajo la nariz, mientras el pulgar y el medio descansan cada uno en una mejilla, la mirada «caída», denotan respeto, humildad y apuntan el inicio de la espiral represora).

El filme nos devuelve esa etapa escolar por la que hemos pasado la mayoría de espectadores: los curas/la religión y el sexo. El filme es correcto, distrae, está francamente bien.

Pequeñas anotaciones: 1, sale también la Carmen Maura; 2, el actor (progre) confunde a «Madame Butterfly» con la «Bovary».

## «Ikusmena» (Paisaje).

Montxo Armendáriz

¿Cómo reflejar la **realidad**? Este corto ahonda en esta resbaladiza cuestión; no siempre la subjetividad de un punto de vista individual es menos «REAL» que la pretendida objetividad de la suma de diferentes opiniones.

En el filme encontramos a una niña que ha pintado un cuadro y que paulatinamente irá transformando ante los «sabios consejos» de maestros y familiares, finalmente el enorme collage resultante recibirá el primer premio de un concurso escolar «por la espontaneidad con que su autora ha sabido captar nuestra tierra y su gente».

Lo verdaderamente interesante de este corto es la especificidad fílmica (no existe ninguna voz en «off» que martillee el «mensaje») con que resuelve esta denuncia de la imposición/aceptación de los MODELOS (artísticos/culturales/de vida) producidos en otros contextos. Tanto pueden resultar «extraños» los maestros abstractos, como el realismo socialista o la Capilla Sixtina.

El filme posee una excelente fotografía, así como una planificación muy cuidada. Sin lugar a dudas es CINE-CINE.

## «Labelecialalacio».

**J. L. García Sánchez**

---

Este corto es ya una antigua producción (1970) de IN-SCRAM, productora que potenció Francesc Betriu (cuando aún era «Paco», etapa madrileña) y en la que hicieron sus primeras prácticas cinematográficas en la (frontera de la) INDUSTRIA el Drove; con «Qué se puede hacer con una chica»; el **mara-villoso** Manolo Gutiérrez (entonces aún no se epilógaba «Aragón»), con «El último día de la humanidad»; el propio Betriu, con «Gente de mesón»... IN-SCRAM pretendía utilizar la legislación vigente (subvención estatal a los cortos, obligatoriedad de su exhibición) para posibilitar una cierta «Escuela Cinematográfica», fenecida ya la EOC., donde aprender y practicar el lenguaje fílmico.

«Labelecia», para los amigos, es algo así como un regocijo, un filme alegre y desenfadado que constataba la REALIDAD socio-política de los últimos años del franquismo. Es un ensayo de lo que serían sus posteriores largometrajes «El love feroz», «Las truchas»... Al igual que muchas veces en el cine español durante el franquismo, ciertas situaciones debían trasladarse al siglo pasado o anteriores; aquí encontramos a «militares» decimonónicos persiguiendo a presuntos «agitadores sociales». Cuando la REALIDAD era prácticamente irreproducible o bien manipulada, el García Sánchez hacía «hablar» a un castizo barrendero y a una típica señora mayor en alemán, o bien hacía agradecer a una viejecita que la filmaran. «Labelecialalacio» hubiera podido ser el grito, la consigna del movimiento antifranquista, pero también es la expresión que define hechos anormales, fronterizos con la moral y las buenas costumbres (esa URBANIDAD del niño bueno y malo, de derechas y de izquierdas, «la izquierda no usaba sombrero»), como ese joven que haciendo cola ante unos lavabos públicos, pues no puede aguantar más y... Reencontrarse con «Labelecialalacio» fue una gozada, fue un viaje a los viejos tiempos.

## “El camino del cielo”

**Emilio Martínez Lázaro**

---

Este corto (1971) reincide en las constantes anotadas en «Amo mi cama rica», podría ser su continuación. El personaje vive aislado en su piso (habitación, cama, ventana, por la que se comunica con el exterior), su amigo Snoopy (él sería, pues, Charlie Brown?) periódicamente convive con él, hablan, discuten, juegan..., hasta que un día vuelve con una chica. Esta actuará como elemento perturbador; su defensa contra el EXTERIOR que se le está introduciendo en su refugio será matando al amigo.

Aquí vemos que el personaje toma va una cierta postura, que nunca acababa de tomar el del filme anterior.

Aprovecho la ocasión para valorar un par de conceptos: por un lado, la bastante defectuosa fotografía de ambos filmes («Amo mi...» en color, v «El camino...» en B/N), nada cuidada y perjudicada por la ampliación de 16 a 35 mm. El otro punto es más general, normalmente, y salvando excepciones, los cortos madrileños utilizaban composiciones de músicos clásicos como elemento importante de la banda sonora, mientras que los barceloneses reincidían una y otra vez en la música vanguardista de los Pink Floyd o los Rollings. En cambio, en este corto el fondo musical salta al blues, recordándonos a tantas adaptaciones teatrales de los airados americanos (Tennessee Williams).

## **“Amo mi cama rica”**

### **Emilio Martínez Lázaro**

---

Cuando uno ha visto algo así como la tira de cortos españoles, desde su primera oleada («cine independiente» de finales de los 60) hasta las realizaciones actuales, se da cuenta cómo la va muy numerosa producción puede clasificarse en varios grandes grupos, que vienen definidos por dos importantes parámetros: la localización geográfica de su producción y su contexto histórico-político. Con «Amo mi...» (1970) nos encontramos con la «Escuela madrileña del último franquismo». Debido a la escasa exhibición (o nula) de los cortos su incidencia viene muy localizada, resultando ciertamente dificultoso un intercambio actualizado y operativo de planteamientos cinematográficos en los diferentes grupos que actúan (o actuaron) en el Estado español: Madrid, Barcelona, País Vasco, Valencia, Galicia, y casi para de contar. La «Escuela madrileña» se caracterizaba por la preponderancia de textos muy elaborados respecto a una realización de planos largos, muy estática; argumentos fronterizos al problema socio-político de los últimos años del franquismo, pero vehiculados a través de una historia existencial, individualizada; simbolismo fácil; auto-reclusión (exilio) de sus personajes ante el hostil mundo exterior (de los mayores del franquismo), muchos de estos franco-tiradores cinematográficos pertenecían a respetables y adineradas familias o bien tenían vínculos con el estamento militar; predominio de la voz en «off» frente al diálogo sincronizado, de los espacios interiores frente a las calles, jardines...

En «Amo mi...» nos encontramos con un personaje joven que se ha exiliado en su habitación, en su cama, no le importa el mundo exterior, su único contacto con él será esos amigos que periódicamente van a verle. Su postura es una continua contradicción, permanece inamovible en su cama cuando su intención es la de levantarse («estoy a punto de dejar la cama», dirá al inicio del filme, y al final repetirá: «Un día de estos iré a ver a mis amigos, ahora que me voy a levantar»). Esta problemática existencial viene acompañada por las relaciones con su principal amigo y su novia, que por cierto nos recuerda el terceto de «¿Qué se puede hacer con una chica?»: enamoramiento de la chica (Emma Cohen), del amigo (Ricardo Franco), para progresivamente desplazarse hacia el otro, el de la «cama rica». Relaciones que se nos asemejan ingenuas, infantiles.

## **“Señales en la ventana”**

### **Jaime Chavarri**

---

Este es un filme realizado (1974) sin demasiado entusiasmo, y extraemos esta opinión tanto de un comentario de Martínez Torres, en el coloquio posterior a su proyección, como de una frase de Chavarri publicada en «Dirigido por» núm. 29 (pág. 22), en la que comenta que «teníamos una productora Emilio M. Lázaro, Augusto (Martínez Torres) y yo, y había que hacer una película». Esta ausencia de entusiasmo se ve, se palpa en un filme; funciona casi como teatro filmado, un decorado frontal definido por la fachada de la mansión, en el que se suceden los saltos temporales delante/detrás de una mínima historia de un muchacho y una muchacha (niño -niña) y sus imposibles relaciones. La casa pudiera haber sido de cartón-piedra, con una única abertura, la ventana, en la que permanece invariablemente la muchacha.

Chavarri, en el mismo texto citado anteriormente, nos esclarece: «Yo tenía una medio historia en la que lo único que quería contar era la idea de que lo que se pierde en la vida, se pierde desde el principio. Una pérdida que está dada ya en la infancia y va no se puede construir después nada...». Antes de terminar quiero anotar la presencia de Michi Panero («El desencanto») en el papel de muchacho.



## “Paisaje con árbol”

Alvaro del Amo

---

Es un increíble texto filmializado (1977) en base a un jardín, un chalet, tres personajes y un larguísimo plano de una carretera con árboles y una lejana bicicleta que lentamente va acercándose.

Los códigos establecidos del lenguaje cinematográfico, las convenciones narrativas, las estructuras, son hábilmente de-construidas. La narración, los personajes recuerdan hechos y anécdotas de su infancia, no avanza nunca linealmente ni tampoco en un movimiento oscilante que pudieran definir continuos *flash-basks*; avanza rodeando, aportando multitud de anotaciones marginales, lo que sin duda es el núcleo central y que únicamente intuimos por los vértices exteriores. Los personajes, a veces, se intercambian sus papeles; *recitan* larguísimas frases sin coherencia narrativa, aprovechan pausas, la repetición de alguna palabra, para *saltar* de una anécdota a otra anécdota. Es un juego literario, un ensayo, sobre la coexistencia entre lo caótico y lo claramente definido.

La cámara sigue al personaje que *re-cita* para dejarlo (dentro del mismo plano) para seguir al que *entra* en la narración; así, pues, la cámara se ve «obligada» a continuados movimientos panorámicos de vaivén, a zooms, persiguiendo y reencontrando personajes. Quizás haga la función de la MIRADA de un espectador teatral sentado en un patio de butacas y ante un escenario «a la italiana» (únicamente frontal). o como el de un espectáculo de marionetas en un teatrillo. El decorado, casi único, es el jardín, la casa y los árboles.

Anotemos que el propio realizador interpreta a uno de los tres personajes. Este es de la raza de filmes-palizas que, sin embargo, resultan interesantes para el estudioso del fenómeno cinematográfico.

(Recuerdos a María Pía.) ■

## “Fondue de queso”

Gerardo García

---

De este realizador recuerdo un corto, «Una historia decente» (1971), que se proyectaba en los circuitos marginales y que era de las cosas más interesantes que se realizaron bajo la etiqueta de «cine independiente español». El filme analizaba la represión cotidiana que imponía el franquismo, y la vieja moral, sobre las relaciones humanas y sexuales, y estaba muy bien localizada en un pueblo cualquiera de Castilla.

Ahora he podido visionar este «Fondue...» (1974) que realizó antes que «Con mucho cariño» (1977), su primer largometraje, y creo que el corto responde a un ensayo narrativo de largometraje. Ambos se orquestan en torno a una familia, una amplia familia, que a modo de coro nos define un contexto definido por pequeñas anécdotas cotidianas. Una cierta niebla (transparente) ideológica los envuelve. Es como «La gran familia», de Masó, pero sin descafeinar, como las familias/amigos de Berlanga, pero sin desmadrarse totalmente, sin pretender *a priori* el simple divertimento; es la cotidianidad de la familia. Debido a este planteamiento resultan (¿desgraciadamente?) filmes sin público.

Este corto bien hubiese podido ser una secuencia de «Con mucho cariño».

Un matrimonio prepara la comida/ritual familiar, y ella se corta un dedo...; una gran mesa, todos sentados alrededor, un pollo «poco hecho» que «revive» y se escapa..., y nos encontramos en una situación *cerrada* a lo «ángel exterminador» con un final sin conclusión argumental.

Este es un ejemplo paradigmático de ciertos cortos producidos/realizados como aprendizaje, para adquirir eso que llaman «oficio». Es un ensayo general.

## «Bolero de amor». Francesc Betriu

Los cortos, como Dios (con perdón), son eternos. Debido a las peculiares condiciones de distribución/exhibición «vuelven» de vez en cuando a las pantallas. Algunos nos producen esa sensación de reencontrarnos con viejos amigos, con lejanas gozadas. Últimamente he podido volver a visionar algunos de éstos, como «Labelecialalació» y «Loco por Machín», de J. L. García Sánchez, y «Madison», de Jover/Salgot; «Bolero de amor» es otro.

Realizado en 1970, cuando Betriu era aún «Paco», por aquella productora/movimiento que fue IN-SCRAM, aún hoy conserva todo su vigor. Planteada en clave de fotonovela, es una de esas historias «increíbles» de chica de familia venida a menos (y que tiene que ponerse a trabajar), encuentra chico-bueno-y-guapo que la corteja; sin embargo, un hermano de éste con malísimas intenciones se interpone entre los dos. Faltan un par de ingredientes para adornar este agri-dulce pastel: la madre de la chica se queda imposibilitada y el padre de los dos hermanos (uno va de Abel y el otro de Caín por la vida) también intenta arrimarse al fuego que más calienta; es decir, la joven, linda, buena, honrada y tía buena de la chica de la historia.

El filme, aparte de ser francamente divertido y de cargarse el artificio ese de las fotonovelas con sus propias armas, es un interesante ejercicio cinematográfico. Se puede anotar desde esa filmialización de planos «fotográficos», a veces la narración es cinematográfica, pero otras es un montaje de fotos que definen la acción (a modo de lectura de fotonovela); incluso los personajes, fundamentalmente el chico y la chica, adoptan posturas «fotográficas» dentro del mismo plano, como por ejemplo: «congelan» sus movimientos (pies, manos...), devienen estáticos mientras en voz en off **recitan** sus increíbles frases. También destacaría esa utilización del color según el contexto emocional: blanco/negro, virados en azul y rojo... Antes de terminar esta breve crítica, no puedo resistirme a la tentación de reproducir algunas de las frases «fotonovelescas» del filme. Voz en off al inicio: «sería curioso detenerse a pensar que somos juguetes, graciosas marionetas de cuyos hilos tira la mano del destino...»; o cuando la chica y el chico se encuentran: (off) «una maravillosa y medio desconocida sensación recorrió el cuerpo de la muchacha», (ella) «sin amor sería incapaz de amar a un hombre», (off) «como el imán atrae al hierro, se habían atraído el uno al otro»; o finalmente en la conversación de la chica con su madre: (madre) «si papá hubiese vivido, nunca te hubieras visto en la obligación de trabajar», (ella) «el trabajo ya no humilla, mamá», (madre) «te veo triste y apenada cual luciérnaga malherida».

¿Y el final? Pues, naturalmente, un amañado happy-end.

## «El consumidor» Albert Vidal

Una serie de situaciones teatralizadas nos denuncian esos conceptos genéricos que configuran esta «sociedad de consumo»: la oferta agresiva de los nuevos productos (electrónicos, electromecánicos, electromagnéticos,...) sin los cuales nos sentiremos *desgraciados*, y que sin embargo su posesión acumulada puede *alinearnos*,... Los personajes vehiculan «conceptos» arquetípicos, su actuación tiene un cierto aire de mimo. El contexto/decorado refuerza por su idoneidad y simplicidad esa plasmación intencionada de aquellos «conceptos»: un «600», *turmix*, teléfonos...

Una serie de manos impersonalizadas «ofrecen» primero, y obligan luego.

El film denota un muy buen nivel de producción, quizás un nivel desacomtumbrado en el mundo de los cortos por estas tierras. La realización y actuación es también muy loable. En fin es uno de los cortos más interesantes de la producción española.

Y, sin embargo, el público (¿quizá sea lógico?) primero se le nota incómodo, luego molesto y finalmente inicia una tímida protesta.

«El Consumidor» es un film suicida. Su producción reclama la difusión dentro de los circuitos comerciales, y en la mayoría de salas su exhibición prologará o epilógará a la machacona serie de «spots» publicitarios. No es ninguna incongruencia, si acaso será una circunstancia difícilmente repetible, pues los exhibidores rechazarán el film. Es aquello de las piedras y el tejado propio.

El pretendido «mensaje» del film nos remite al (también corto) «No compteu amb els dits» (No contéis con los dedos) de Portabella, aunque con muchos matices. Este último, tomaba la propia estructura y código narrativo del «spot» (y el mismo contexto: chicas apetecibles, coches idem) para vaciarlo de su contenido habitual, aunque no alejándose de «su» léxico específico, y llenarlo posteriormente con la objetual poesía *brossiana* (coguionista). Todo ello conseguía primero un cierto rechazo en cuanto a su inmediata indefinición para el espectador, y paralelamente un aire intelectualizado, que distanciaba negativamente.

En cambio, «El Consumidor» parte ya de la propuesta distanciada, ligeramente paródica, pero lo suficientemente cercana a la realidad cotidiana como para molestar al espectador. No reproduce la estructura del «spot» pero sí el contexto en el que se inserta. Es una representación irónica. ●

---

**“PARLEU DESPRES DE  
SENTIR EL SENYAL”  
(Hablad después de oír la señal)  
Antoni Verdaguier**

---

Este film se titula “Contes imaginaris-2” (Cuentos imaginarios); continúa la serie iniciada por el anterior corto del mismo realizador (“Un Mati Quasevol”). Ambos son una posible filmalización del “Realismo fantástico”: el absurdo deviene la clave, el punto central de la narración; es la “explicación” de la lógica narrativa.

Un buen nivel productivo, un buen hacer fílmico, unas interpretaciones adecuadas, una historia bien contada y la desconcertante (en el mejor sentido del término) pirueta final, son las bases en las que se sustentan ambos films.

La historia va de una joven y bonita actriz de un grupo de teatro independiente que es asediada por las continuas llamadas telefónicas (registradas en su contestador automático) de alguien que la desea. Ella, en un principio, piensa que puede ser una broma de un compañero del grupo; luego, la actitud ligeramente extraña del autor de la obra teatral que ensayan, le hará recaer las sospechas... finalmente, descubrirá que la “persona” que la desea tan desesperadamente es el propio contestador automático. Este mata (electrocuta) al compañero que está haciendo el amor con la chica, y a continuación se le declara: no podía ser testigo del “adulterio” de su amada, debe ser sólo suya. Ella, después del lógico desconcierto inicial, se venga “matando” con un martillo al contestador. “Laura no hem matis, jo t’estimo” (Laura, no me mates, yo te amo), será la súplica llorosa del contestador en una “muerte” que nos remite a la del super-ordenador HAL del “2001, una Odisea del Espacio”.

La visión de este film me ha hecho recordar que últimamente el cine español le va lo que podríamos denominar el “rollo telefónico”. Pienso en el *Matias Marinero* (el “héroe” de “Opera Prima”) suplantando la función del contestador automático y a continuación mandar al carajo al músico-tonio amigo de la prima; o, también las llamadas de asedio sexual “sudamericano” registradas en el contestador de Rosa (la *Carmen Maura*) en “*La Mano Negra*”; y finalmente, el cortometraje “on the road and telephone” de *Andrés Santana* “¡Para unas prisiones!” (ver “NUEVA LENTE”, nº 101, pega un falso rollo telefónico con un “beso de Cleopatra” incluido en una cabina telefónica, una follada en plan equilibristas circenses en otra cabina,... En fin, quedaron ya lejos aquellas recatadas “Matildes” telefónicas que nos ofrecían durante el franquismo.

Volviendo al film, únicamente anotar que el papel del autor teatral está interpretado por *Feliu Formosa* en una de sus escasas colaboraciones cinematográficas (también actuaba en el anterior corto de este mismo realizador: hacía de duro agente recaudador/controlador del sibilinamente represor Aparato Estatal).

*Antoni Verdaguier*, *Feliu Formosa*, otros actores, y la producción del “Cine-club d’Amics de les Arts”, podrían configurar una cierta “Escuela de Terrasa”; en la que también se podría incluir por razón geográfica a ese “underground desaparecido” (lamentablemente) de *Antoni Padros*. ●

**MARTI ROM**

# LOS CORTOMETRAJES

## *El poder evocador de los objetos*

J. M. GARCIA FERRER

**E**N el mundillo del cortometraje existe de siempre la polémica de si es posible contar una historia en esos fatídicos doce minutos que actúan como corsé por no se sabe qué tradicional norma no escrita.

Si se quieren seguir los cánones, una película de noventa minutos —otra de esas curiosas imitaciones de la costumbre y pereza comercial—, como cualquier drama que se precie, debe tener su presentación, nudo y desenlace. Una sencilla regla de tres que haga corresponder los tiempos parciales de cada acto del drama/largometraje a los doce minutos del corto, hará fácilmente ver lo imposible del empeño, llegando a una conclusión que ya debía ser punto de partida: un corto no debe plantearse como un largo. Quedan entonces para el autor de un cortometraje varias posibilidades, que van desde la elaboración de un documental sobre los ríos españoles (que se soluciona habitualmente con la lectura de un texto «didáctico» en off, aderezado con algún que otro tópico y cuatro o cinco cistas del río en cuestión) hasta la ilustración de un chiste (es decir, el corto es el desenlace únicamente).

La última película estrenada de José Luis Guerín («Naturaleza muerta», 1981) demuestra a las claras que algo que sí puede hacer un cortometraje es sugerir historias. En este caso son los objetos —que inundan el filme— los que van a sugerir no una, sino un montón de historias.

Tras los títulos de crédito se inicia el filme con una imagen (un paisaje limitado por la niebla; en primer término, una calavera) flanqueada por una frase: «El asesino siempre vuelve al lugar del crimen». A modo de cita al principio de un texto, es evidente que esta frase debe condensar el sentido de todas las imágenes posteriores (1). Se trata, pues, de un filme con asesinato y asesinado...

Decía antes que eran los objetos los sugeridores de historia(s). Montañas de objetos nos son mostradas para que cada cual extraiga a partir de ellos las suposiciones sobre los personajes que son (ellos, y no los objetos) protagonistas de la historia. Muchos tendrán, no cabe duda, una significación diferente para cada espectador, y es de suponer que están puestos ahí porque, como los bártulos de colegial (plumier de madera, gomas...), son objetos evocadores para todo el mundo (pienso fundamentalmente en la vieja máquina de escribir). Otros evocan directamente el pasado de los personajes, como esas fotos, que cumplen el mismo objetivo que en las películas de Saura (el continuo referente de José Luis Guerín, si bien sus películas no tengan absolutamente nada que ver con las de aquél): completar el conocimiento del personaje, dando pistas so-

(1) Una primera acotación debe ser hecha: Debo confesar que, al menos para este espectador, la frase en cuestión da sentido a todo lo que sigue, de difícil comprensión si no es por la existencia de esa misma frase. Es decir: en vez de condensadora de significado, la frase —que no es una expresión de alta filosofía, por otra parte— es generadora de significado.

bre su pasado (2). Otros objetos, en fin, sirven para hacer seguir dramáticamente la historia: esa bicicleta con la rueda aún en movimiento indicará indudablemente que algo acaba de suceder; ese barco, los libros de Stevenson, el golpe de viento sobre ellos, pueden indicar un largo viaje, una prolongada ausencia...

Flashes de los objetos de una casa que nos va siendo mostrada desde su entrada hasta —ascendiendo— su desván. En él, muebles entrecruzados, objetos abandonados, que han perdido su utilidad hace tiempo..., repasados por un travelling lateral, que termina en una panorámica que nos muestra la bicicleta con la rueda en movimiento... hasta su detención total. El espectador se ha adentrado en la «Naturaleza muerta».

Mara, la protagonista de «El topo», de Jodorowsky, encarna al personaje principal de «Naturaleza muerta». Con su palidez espectral parece querer integrar todo dentro de esa naturaleza; se unta la cara con ceniza, hace desaparecer cualquier reflejo de vida de la casa —la gallina, por ejemplo.

¿Qué historia puede sugerirte la imagen de una chica muy bella, pálida, de larga cabellera, tocando el violoncelo en un desván al que has acudido atraído por unas notas endiablidamente desafinadas? A José Luis Guerín le sugirió una historia de asesinato, con muerto y todo; posiblemente, una —oculta— historia de amor. Hizo «Na-

(2) O su presente: lo único existente para los personajes de «De prisa, de prisa».



Antoni Padrós, Lorenzo Soler y Rosa Morata durante el rodaje de «Swedenborg».

turalaleza muerta», que se proyectó un tiempo e nel cine «As», de Barcelona, acompañando al «Iván el terrible», de Eisenstein, y se acabó.

### Moguer

Ese trozo de tejado + travelling al cementerio + utilización de la música + luz mágica (sol débil) = documental sobre los ríos españoles. Vamos: Que «El cristal amarillo» (Rafael Galán) no es un documental al uso sobre Moguer y Juan Ramón.

### Un destroz

Una de las posibilidades comerciales de los cortometrajes podría ser su agrupación en un largometraje para su exhibición.

Yo siempre he sido de los que solicitan a la Filmoteca sesiones de cortometrajes. Por ejemplo sería interesante conocer las prácticas de los alumnos de la EOC, que no se sabe bien por dónde paran. Sesiones de dos horas formadas a base de ellos podrían programarse, igual que a base de cortometrajes de una misma línea. Parece que a nivel comercial la idea no es muy bien aceptada. Aparte los filmes de «sketchs» italianos y alguna que otra muestra aislada, últimamente sólo recuerdo la experiencia de los cuentos eróticos (los dulces y los de aquí).

Un intento más reciente («Cuentos para una escapada»), que conjuntaba lo de los cortometrajes con el muro del cine infantil no idiotizante con el que se estrella periódicamente gente, ha tenido un final más bien bochornoso. En Barcelona se ha estrenado sin propaganda de ningún tipo (ni siquiera había carteles en el exterior del cine

donde la —medio— vi) para cubrir en sesión sandwich, entre pases de filme extranjero, la cuota de pantalla. Mutilada por todos lados (cortadas todas las presentaciones, por ejemplo), la cosa llega al colmo de los colmos cuando uno se da cuenta que no contiene ni el cuento de la mujer sorda, de Jaime Chávarri, lo que ya supone una mutilación de una indecencia injustificable, por muy mal que digan que está el corto en cuestión. ¡Una indignación...!

### Otro corto

Se llama «¡Dejadme vivir!». Lo ha dirigido José Luis Merino y lo ha producido SPF para una sociedad llamada algo así como «Acción familiar». Las siglas esconden a Samplabo (de San Pablo) Films, una librería religiosa regentada por monjas, conocida por los cineclubistas por distribuir, entre otras películas en 16 mm., las mejicanas de Buñuel.

Antes de eso hay el letrerito que avisa que la sensibilidad de alguien se puede fastidiar, y como antes aún hay el cartelón de censura, autorizando el corto para mayores de dieciséis años, pues que te crees que va en broma o muy en serio, como iba esa otra casa distribuidora, «Catefilms» («amigos del catecismo»), que en sus catálogos precisaba que, pese a distribuir únicamente películas autorizadas, las habían podado un poquito más para estar seguros de la blancura de su mercancía.

La estética es la de cualquier apañadillo anuncio de tienda de muebles o decoración, de esos que aparecen con tanta frecuencia en los cines. (Sí, hombre, sí; esos en los que la mujer increíble, maniqué de pocos vuelos, se

va paseando por el comedor siempre sonriendo, se apoya en un sillón, se apoya mirando al techo en una consola...)

El tema es fuerte como la vida misma: Una pareja que se casa y, casi sin darse cuenta (eso ayuda a una elipsis que casi despista al espectador más avezado —yo—), se encuentra con dos hijos. Los buenos consejos del médico que anuncia los peligros físicos y psíquicos de la píldora son —¡ay!— desoídos. Y, maldad con maldad se paga, un nuevo hijo no deseado llama a la puerta.

Acudamos ahora por un momento al encuentro de la pareja que afrontó las adversidades de todo tipo y se unió en matrimonio para recibir el niño que anunciaba ostensiblemente el vientre de la madre el día de la boda. Sí, sufren penosidades, estrecheces económicas, «pero compensa...», nos confirman sonriendo a la cámara cargados de hijos. Quiere la casualidad que se crucen las dos amigas, las féminas de las dos parejas, justo cuando la primera, ya aparentemente de unos siete meses (3), va a ir a Londres para abortar. El cruce de miradas es significativo. La conciencia del crimen que se va a cometer llega a sobrevolar hasta por la mente de la abortista...

Porque nosotros los espectadores ya estamos convencidos de que si no ponemos remedio, un crimen se va a cometer. Una dulce voz de niño en off nos ha ido facilitando los **pensamientos** del feto desde bastante antes de existir como tal.

Cuando el aborto tiene lugar, una macabra exposición de los restos fetales reconstituidos (el niño que nos ha estado hablando) dan fin al cortometraje.

Cuando uno se da cuenta de que ya ha pasado el corto y lo ha despachado con unas solemnes risotadas y gran disfrute por la evidencia de su tendencia y por su horripilante factura, llega el momento en que reflexiona y se da cuenta de que ha pagado para ver eso (en realidad «Ragtime», pero también el corto), y llega a la indignación.

Pueden llegar a ser admisibles las posturas abortistas o las de quienes tienen series reticencias contra el aborto; las de los agnósticos o fervientes católicos. Pero lo que no puede admitirse es gente que dogmatice tan burdamente y que encima haga pasar este engendro como mercancía a vender en una sala de cine como cortometraje de la sesión. Que no derecho, hombre. ■

(3) Cuando en Londres, esa ciudad pecaminosa a la que quiere ir el marido además por turismo, no permiten abortos transcurridas unas cuantas semanas del embarazo.