

más...». Si resulta entonces que la historia planteada en la película se basa en el problema de la evasión de capitales, si el público ríe con ello, si se da por entendida una información que no aparece en la película, si se hacen chistes privados, si la historia tiene moraleja, si se percibe un lenguaje en el que, por encima de la anécdota, Laza y sus guionistas están siendo conscientes de las limitaciones que encuentran en el tratamiento del tema (y aquí no quiero decir que su intención sea crítica, sino que el resultado es producto de la represión) y hablan de él en una serie de claves que el espectador entiende, tendremos un material de interés que no considero en ningún momento despreciable.

«Una señora llamada Andrés», como la película anterior o como toda la producción nacional, responde a una necesidad colectiva de tocar determinados problemas. La situación de la mujer en España, los problemas conyugales que se derivan de la «vida moderna», el unisexo, la inversión sexual, etcétera, son cosas que, de manera superficial u oportunista, aparecen de cualquier manera como reflejo de ese interés colectivo antes apuntado. Que la manera como se resuelve la situación dramática planteada en la película no defraude a un público confiado, supongo que debe ser un dato más a añadir en ese acercamiento a nuestra sociedad que el llamado cine comercial español es capaz de ofrecer. Y que exige, por parte de la crítica cinematográfica, un interés que, hasta el momento, no ha estado dispuesta a mostrar. ■ DIEGO GALAN.

«El mundo sigue», una nueva sorpresa de Fernán-Gómez

Por fin hemos podido ver «El mundo sigue», de Fernán-Gómez —1963—, en Madrid. Dentro del pequeño ciclo que el cine-club Telefónica ha dedicado a las «películas malditas» españolas (compuesto además por «El inquieto», de Nieves Conde —1957— y «Young Sánchez», de Mario Camus —1963—), se

ha proyectado la que con «El extraño viaje» —1964— formaba la «pareja invisible» de la filmografía de Fernán-Gómez y, al mismo tiempo, sus dos films de mayor interés.

Sin que esto suponga otra cosa que una nota informativa —siete años después de la producción de la película—, bien vale la pena reseñar que nos hallamos ante un mundo muy próximo al de «El extraño viaje», aunque separados geográfica y argumentalmente (con un guión, además, menos imaginativo). En «El mundo sigue», basada en una novela de Zuzunegui, el centro de atención es una familia de la clase media baja a la que se aborda desde un ángulo que en principio es naturalista (herencia del autor vasco), para ser desbordado inmediatamente en busca de unos elementos esperpénticos, voluntariamente supermelodramáticos, que permiten un tratamiento más profundo de los personajes planteados.

Estos personajes, todos ellos miembros de la mencionada familia, son esencialmente dos hermanas (Lina Canalejas y Gemma Cuervo), «una que no quiere ser mala y se tiene por buena y otra que si se atreve a ser lo que se entiende por mujer mala», en palabras del propio Fernán-Gómez. En torno a ellas, un padre de carácter fuerte y violento, nacido de su condición de «autoridad», guardia municipal (Francisco Pierrá); una típica madre española doliente y que sufre en silencio (Milagros Leal), un hermano ex seminarista que invoca continuamente la resignación y los textos sagrados (José Morales) y el marido de la «hermana buena», totalmente obsesionado por las quinielas, que abandona a su mujer y que, tras cometer un robo con el fin de comprar boletos, acaba loco en la cárcel contando una y otra vez trozos de periódico que cree billetes. El final de este universo oprimido y opresivo, alienado y alienante, no puede ser más chirriantemente trágico: cuando la hermana «decente» comprueba que la de «vida alegre» se ha casado con un hombre rico y dispone de un coche americano para poder presumir en su antiguo barrio —ha triunfado—, en definitiva—, se trata desde el balcón de casa de sus padres, un cuarto piso, yendo a estrellarse en el techo del automóvil de su her-

mana. Ante el cadáver ensangrentado, todos chillan sin parar el nombre de quien fue «Miss Maravillas» y estuvo pretendida por el intelectual de la barriada (Agustín González), un autor teatral también frustrado... ■ FERNANDO LARA.

René Clair, cuarenta años después

El 12 de marzo de 1931 se estrenaba en el Real Cinema de Madrid «Bajo los techos de París», realizada por René Clair el año anterior. Las críticas fueron entusiastas, el público acudió en buen número y todos convinieron en exaltar la importancia de un film que, a nivel europeo, venía a significar algo muy parecido a lo que «Aleluya», de King Vidor, representaba para el cine americano: «un aprovechamiento artístico de las posibilidades del sonido, no sólo ya en cuanto avance técnico, sino como posibilidad expresiva de alcance dramático».

Casi cuarenta años después, el 25 de noviembre de 1970, la Segunda Cadena de TVE ofrecía —dentro de su ciclo dedicado a Clair— «Sous les toits de Paris» ante la indiferencia general. ¿Qué había pasado en este amplio espacio de tiempo para que las reacciones ante una misma obra fuesen tan dispares?

Por supuesto que han pasado muchas cosas, sobre todo hablando fuera de los límites específicos del cine. Pero aun dentro de éstas quizá quedaba más claro que nunca el sometimiento de una creación a las coordenadas en que surge, a las circunstancias que la posibilitan. «Bajo los techos...» no dejaba de ser una película de encargo, destinada a mostrar las excelencias de los estudios Tobis, de Epinay-sur-Seine (París), edificados con capital alemán por la mencionada firma, que poseía su propio sistema de registro sonoro («Klangfilm»), único existente en Europa para hacer la competencia a los norteamericanos. Cuando el doctor Hans Henkel, director general de los estudios Tobis, encargó a Clair este film, marcó como condición esencial el que se pusieran de manifiesto las ventajas que suponía rodar en ellos: amplitud para grandes decorados, proliferación de recursos luminosos, eficiencia de la mano de obra para un trabajo rápido, cali-

dad del sonido... Este carácter de catálogo en imágenes dañó hoy muy seriamente la textura de la primera obra hablada del autor de «Entr'acte», tenido por surrealista hasta entonces.

Pero quizá sea este dato mínimo ante la radical devaluación del cine de René Clair. Típico exponente de una cultura burguesa en decadencia (véase crítica de «La maison des Bories»), lo más salvable de su trayectoria se encuentra en la postura previa del autor ante el material narrativo, plena de convencimiento, de confianza en las propias fuerzas. No obstante, un cine de sentimientos basado en el populismo, un juego cartesiano donde lo artificial se convierte en regla única, poco nos puede decir hoy. Aunque está Annabella, y Paul Ollivier, y... ■ F. L.

TEATRO

María Guerrero: «Romance de lobos», de Valle-Inclán

¿Por qué Valle fue considerado un autor no teatral durante años? ¿Por qué muchos pensaron que su teatro se perdía en el perfeccionismo literario y en una especie de plasticidad estática, cerrada, que no reclamaba la participación del espectador? ¿Por qué, en cambio, hoy estiman muchos que el teatro de Valle desborda aquella declarada plasticidad, aquella especie de suficiencia estético-ideológica, aquel cargo de que se trataba de un teatro para leer, abriéndose como una provocación creadora y abierta sobre el público? ¿Por qué el cuadro se ha poblado ahora de caminos que van desde la obra de Valle a sus posibles espectadores contemporáneos?

Evidentemente, el reconocimiento del valor teatral de Valle se halla íntimamente ligado a la consolidación de un sentimiento de frustración colectiva que encuentra en las obras de don Ramón, en su vena esperpéntica, una formulación escénica de gran interés. Cuanto hay en Valle de

colérica visión de su entorno y de las constantes históricas que lo han determinado, convertido ya en la explicitación artística de una zona interior del hombre celtibérico, es lo que determina la exaltación del autor. Y hablo, antes que de sus ideas precisas, de su rabia, de su actitud «contestataria» —quizá la poética de la contestación sea, en el teatro español, el esperpento, por lo que tiene de renuncia radical a todo reformismo, por su presentación de la realidad como algo que debe ser apocalípticamente destruido, pérdida la esperanza de una racionalización y transformación paulatina de esa realidad—, de la soledad política del escritor, del desconcierto de su razón, que, en su conjunto, generan una nueva poética dentro del teatro español. Valle, superando el naturalismo y el conformismo del teatro español de su época, aparece así como una sensibilidad rebelada, como el espejo cóncavo o convexo que rompe la imagen confortable propuesta por el orden establecido. Las comedias bárbaras, sin llegar a la nitidez de sus grandes esperpentos, participan ya de esta visión valleinclanesca; «Romance de lobos», como saben nuestros lectores, es una de ellas, y acaba de estrenarse en el teatro María Guerrero.

Pienso ya que a partir de la apuntada interpretación de Valle no es posible teatralizar sus textos, hacer proyectable su poética sobre un público, sin meterse en sus agnias, sin participar de algún modo de su rabia, incluso trascendiéndola o criticando sus limitaciones individualistas. Sin esta participación, sin este puente, Valle corre el riesgo de quedarse en esa plástica pictórica y barroca que muchos de sus primeros críticos le habían atribuido.

El «Romance de lobos» de María Guerrero tiene, a mi modo de ver, ese defecto. Se trata de una aproximación culta, llena de buenas intenciones, pero falta, en la puesta en escena de José Luis Alonso y en la interpretación de los actores, de la poética crepuscular y sacrilega que el texto solicita. De ahí la sensación última de placidez y culturalismo que provoca el espectáculo. Un espectáculo —con armónicos decorados y figurines de Francisco Nieva— que se queda, tras la genialidad de su presentación —una especie de totem sa-