

pende del equipo crítico de la revista mensual «Reseña», que viene perfilándose (a falta de otras publicaciones especializadas —Dirigido por... aparte—), como una posible revista de cine. Los comentarios de «Reseña» dependen de personas que, como en cualquier otra revista, forman un grupo de común denominador, aunque tengan también diferencias, y hasta contradicciones notables, entre sí. El hilo unificador de «Reseña» es, sin duda, la seriedad con que se plantea su trabajo, seriedad relacionada en este caso con un cierto culturalismo.

No es posible desde aquí plantearse un comentario crítico a los críticos de «Reseña» (trabajo que, por otra parte, sería un rizar el rizo excesivo), pero sí lo es dejar constancia de su ardor combativo frente a las limitaciones e imposiciones que sufren el cine y el espectador españoles. «Reseña» no tiene pelos en la lengua y denuncia con descaro la mojigatería de nuestra censura o la estrecha mentalidad de distribuidores y exhibidores, que condicionan de tal manera la penuria de nuestra situación. Y aunque tampoco esto sea común a todos los comentaristas de «Reseña» (con los que no hay que estar forzosamente de acuerdo), sí es una constante, objetivamente plausible, de la revista.

Como lo es igualmente en el equipo autor

del segundo libro recién aparecido (2). Un equipo compuesto por cuatro críticos sevillanos que antes de editar su libro han dado luz a sus trabajos en «El Correo de Andalucía» o en Radio Popular de Sevilla, y que, como se dice en la portada, suscitaron «ecos sorprendentes de un público que suele quedar fríamente pasivo». Con su libro, los críticos sevillanos vienen a romper los esquemas del centralismo crítico y la presunta autoridad indiscutible de los eruditos madrileños. Libro que amplía la perspectiva, en definitiva, de una nueva promoción de público que no acepta ya (a pesar de lo que se diga) los viejos moldes por los que se rigen los responsables del cine nacional. ■ D. G.

Un dramaturgo desconocido del Siglo de Oro

Muchas veces se ha hablado del escaso o rutinario interés prestado por nuestra escena a los clásicos españoles. Si se repasa la historia moderna del teatro Español, que es el oficialmente dedicado a tales menesteres, encontraremos explicada gran parte de las razones del reciente

(2) Cine aquí y ahora, F. Casado, J. Delgado, J. Gutiérrez y R. Utrera. Universidad de Sevilla, 1974.

éxito de «Marta la piadosa», meses y meses en cartel. Si muchos no entendieron los criterios de la muy interesante versión que hizo González Vergel de «La Estrella de Sevilla», de Lope, ha bastado que rompiera estrepitosamente el reverencialismo, que convocase a la música y remozara radicalmente las imágenes de la comedia —no es cosa de resumir ahora cuanto dije en la crítica del citado montaje— para que numerosos espectadores se quedaran asombrados y la obra de Tirso de Molina alcanzara un favor popular muy rara vez conseguido en nuestros días por cualquier obra del Siglo de Oro.

La verdad es que por lo que se refiere a nuestros clásicos, la escisión entre el estudio literario y el teatro es radical. No voy a entrar aquí en los constantes problemas y divergencias que plantea el simple concepto de literatura. Hay quienes la han reducido a historia, y los hay también que, queriendo separar el arte de la sociología, de la política, y de cuanto enmarca y matiza temporalmente cualquier propuesta literaria, quisieran entrar en la literatura como Robinsón en su isla. Llámesele a la isla de una manera o de otra.

El resultado de este divorcio podría enunciarse diciendo que mientras los estudiosos de la literatura andan ordenando y desentra-

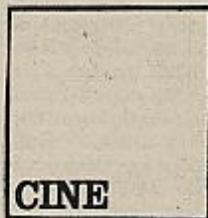
ñando datos y textos de tercer orden, nuestra memoria de espectadores no recuerda siquiera un montaje vivo y convincente de la «Fuenteovejuna», de Lope. Es decir, que mientras hombres como el profesor Fernández Nieto publican sus «Investigaciones sobre Alonso Remón, dramaturgo desconocido del siglo XVII» (Retorno Ediciones), el espectador teatral español sigue esperando que se representen con algún rigor los más conocidos y consagrados. Los Lope, Tirso y Calderón.

Alguien podría preguntarse si el mentado divorcio no se deberá, en parte, a la perspectiva arqueológica que a menudo distingue a nuestros investigadores de la literatura. Y si no contribuirá esa perspectiva a que el teatro —incluso un teatro tan inactual como el español— se separe más y más de los clásicos, falto de interpretaciones sugestivas capaces de proyectarlos sobre nuestro tiempo. Sospecha a la que quizá podría responderse dando la vuelta al argumento y declarando que al menos gracias a los profesores y estudiosos de la literatura, el teatro clásico español no está definitivamente enterrado por los hombres de teatro, aunque sí a la espera de una parcial, creativa e irreverente resurrección.

Responde en el volumen comentado Fernán-

dez Nieto a una serie de preguntas sobre la personalidad y la obra de Alonso Remón, un preloquista pronto desbordado por Lope. Su acopio de datos en los que asentar afirmaciones de incuestionable objetividad, es apabullante. La presencia de dos obras de Alonso Remón, «Auto de El Hijo Pródigo» y especialmente la comedia de enredo «Las tres mujeres en una» —un hombre se compromete en matrimonio con tres mujeres que cree distintas, y acaba descubriendo que es una sola—, permite, en última instancia, que hagamos nuestra propia valoración del dramaturgo. Valoración —y ésta es la cuestión que, entre otras, sugiere el volumen— que no tiene por qué coincidir con la oportunidad de una investigación esclarecedora en torno a un autor y unos textos que contaron en su época. Teatro e investigación aparecen así como dos pasiones no coincidentes, con derecho a suscitar la pregunta de si el divorcio es inevitable en razón de su misma naturaleza, o si pertenece a la sintomatología de una cultura enferma-mente parcelada. ■

JOSE MONLEON.



La escoba «científica»

Hace poco tiempo ha, blábamos en estas páginas de Luigi Comencini a propósito de su excelente «Pinocho», transmitido por TVE. En la trayectoria desigual de este realizador surgen intermitentemente títulos de la solidez, el interés y la imaginación de «Pinocho»

junto a otros tan equivocados como «Giacomo Casanova, veneziano». De hecho, el «neorrealismo blanco» de Comencini necesita diversos elementos que puedan acoplarse entre sí para determinar un resultado digno. Su sentido de la comedia, su ternura (en ocasiones excesiva, que le conduce fácilmente al melodrama), su sentido del humor y, sobre todo, su afán —no excesivamente riguroso ni profundo, pero sí honesto— de testimoniar con su cine alguna injusta situación social, parecen funcionar en ocasiones de forma independiente, hasta lograr una madura conjunción entre todos ellos. Comencini se pierde en intentos más o menos acertados.

Su penúltima película, hasta la fecha, se estrena ahora en España, bajo el título «Sembrando ilusiones». (Su título original es «Lo scopone scientifico», 1972.) Aquí, Comencini no sólo logra una espléndida película de rara inteligencia, sino un perfecto compendio de lo mejor de su obra. Partiendo del juego de una fábula (lo que le permite mantenerse en el terreno de la comedia), Comencini quiere desvelar algo de las relaciones competitivas de quienes detentan el poder respecto a los más desheredados socialmente. La descripción de éstos le lleva a continuar su trayectoria de «neorrealista blanco», es decir, de documentalista superficial de la situación en que viven determinados estratos sociales; pero justo es consignar que esa superficialidad no le impide en «Sembrando ilusiones» alcanzar, en el conjunto de la obra, una agudeza indiscutible.

El matrimonio de «Sembrando ilusiones» (Alberto Sordi y Silvana Mangano), habitantes de una chabola repleta de hijos, pretendiendo solucionar sus acuciantes problemas económicos prestándose al juego que dicta la vieja millonaria veraneante que habita el palacio

que corona el barrio de las chabolas. Todo el barrio estará pendiente de ese juego de cartas, ya que en su victoria o en su fracaso tienen colocadas sus esperanzas de mejora. Pero el juego es inútil. En la mecánica del doble o nada no ganará quien mejor juegue, sino el que más tiempo pueda mantener el juego. Y la vieja millonaria puede llevarlo al infinito, mientras que el pobre matrimonio sólo podrá jugar hasta un punto.

¿De qué manera, pues,

Pero ninguno de ellos parece realmente consciente de esto. Sólo, finalmente, uno de los niños (casi «leit-motiv» en el cine de Comencini) imagina una posible solución, que la película cierra en incógnita. Aunque incógnita sólo para el desarrollo de la anécdota que de una forma espléndida se nos ha narrado, quizá no tanto para una concepción más amplia del problema que nos plantea.

En la amenidad, el humor y casi el apasio-

ello sea cierto. Posiblemente, desde ese punto de vista, la película de Comencini no sea una obra maestra.

Pero sí es, o al menos eso creo, una espléndida, brillante e inteligente película que, de una u otra manera, tiene algo que decimos a cada uno de nosotros. ■

DIEGO GALAN.

La mentira del cine

No es el primero —lugar que ocupa «Le



«Sembrando ilusiones» («Lo scopone scientifico», 1972), de Luigi Comencini.

puede plantearse la lucha? ¿De qué forma puede vencerse ese mecanismo por el que la millonaria se divierte —dice que sin saberlo— con el hambre de sus compañeros de juego, mientras éstos, respetando las reglas impuestas, no sólo no arreglan sus problemas, sino que los ven aumentados a cada paso? El profesor, vecino en las chabolas, aprovecha cualquier ocasión para dictar sus esquemáticas enseñanzas sobre la lucha de clases, pero éstas no dan la pista por la que las reglas del juego pueden cambiarse. Porque no se trata de una mejora en la habilidad para desarrollar el juego de cartas (la escoba «científica»); sino de un engranaje social que ha llevado a la injusticia en la que viven todos.

namiento que produce «Sembrando ilusiones» no sólo cuenta el inteligente trabajo de Comencini, sino, de una forma muy importante, el hábil guión de Roberto Sonego y la espléndida interpretación de Silvana Mangano, Bette Davis, Joseph Cotten y Alberto Sordi, aunque éste quizá demasiado supeditado a su propia trayectoria. Sordi es, ante todo, Sordi, y puede que esto elimine de la película una mayor capacidad de penetración.

Hay otros colegas de la crítica que, con buen acierto, reprochan a «Sembrando ilusiones» el mantenerse excesivamente en los límites de la fábula y del juego dramático, pensando que esto elimina una mejor posibilidad de análisis. Posiblemente

propre del l'homme—, como asegura la publicidad, sino el segundo de los films realizados por Claude Lelouch («L'amour avec des si...», 1962) el que ahora llega a España con —por lo tanto— doce años de retraso, un doble título («Obsesión sexual» y «Los riesgos del amor») —que en ningún caso traduce el original («El amor bajo condiciones») — y un lanzamiento propagandístico abiertamente engañoso, que busca sin ningún pudor una atracción morbosa y miente al espectador sobre el contenido de la película, provocando el descontento final de quienes esperaban ver algo muy distinto. Es en la temporada veraniega cuando los distribuidores dejan más a las claras sus mé-



Claude Lelouch, con la Palma de Oro que conquistara en el Festival de Cannes de 1966, por «Un hombre y una mujer». Su película —que ahora se estrena en Madrid— «L'amour avec des si...» todavía data de cuatro años antes.

todos, a menudo fraudulentos, sus sistemas de selección y trabajo que tanto suelen distar de un ejercicio mínimamente serio de su oficio. En este sentido, la manera en que se están produciendo las reposiciones de este año (sin ningún criterio, recuperando las películas desde las salas de barrio a las de estreno para poder cobrar las ochenta y tres pesetas autorizadas, con pésimas copias que se anuncian como nuevas) da exacto indicio de los niveles de actuación a que han llegado nuestros distribuidores.

Por sus designios, aún más inexcrutables que los divinos, recibimos hoy el citado film de Lelouch, igual que hace unos días nos llegaba «La muchacha de los ojos de oro», de Alibicocco, un año anterior en su realización y muestra también de lo que cabría denominar «segunda fila» de la «Nouvelle Vague», francesa, por entonces en pleno apogeo. Junto a los nombres protagonistas de Godard, Truffaut, Chabrol y Malle surgieron en la primera mitad de la década de los sesenta otros muchos, que se aprovechaban de las conquistas de aquéllos y de sus éxitos en diversas facetas para aglutinarse en un bloque, que en ciertos momentos pareció compacto.

El tiempo se encargó de decantar la verdadera trayectoria de cada uno de los realizadores, y así, mientras Alibicocco confirmaba que nunca tuvo el más mínimo interés, perdido en un fácil esteticismo fotográfico y una «calidad» literaria que entroncaba con el cine que le precedió (de ambas características da fe «La muchacha de los ojos de oro», película no ya anticuada hoy, sino plúmbea desde que nació), Lelouch se lanzó por los senderos de trivialización y oportunismo conocidos por todos, desde el triunfo, en 1966, de «Un hombre y una mujer», hasta el «mare magnum» ideológico y estético que supone su quinceavo y último, por el momento, film, «Toute une vie», etapa de la que yo sólo salvaría determinados aspectos de «Smic, Smac, Smoc».

Mayor interés que cualquiera de estas obras que le han otorgado un amplio favor comercial presenta «L'amour avec des si...», donde encontramos a un Lelouch interesado por experimentar —o más bien, constatar— respecto al lenguaje cinematográfico y su capacidad de comunicación/compreensión cara al espectador. No me estoy refiriendo al carácter de «collage» sobre la violencia que posee la película ni, evidentemente, a su débil

anécdota, sólo capaz de llevar el film a término mediante reiteraciones y pasajes neutros, sino a su calidad voluntaria de «obra mentirosa», de ejemplo de cómo se puede engañar al público utilizando recursos exclusivamente cinematográficos, y, sobre todo, el montaje. En último término, «L'amour avec des si...» nos conduce a una reflexión teórica sobre el poder mixtificador del cine, muy en la línea de lo mantenido en esta época por «Cahiers du Cinéma» y la obra de los primeros autores de la «Nouvelle Vague»: fuerte oposición a un cine definido por el montaje, que los cineastas soviéticos de la década de los veinte —me refiero a un Eisenstein o a un Pudovkin— elevaron a elemento esencial de la obra cinematográfica, a generador de su autonomía artística, en beneficio de un trabajo creador de la cámara, expresado a través de su movimiento significativo, del que el plano-secuencia sería resultado concreto. Punto fuerte en la teoría cahierista, Lelouch coadyuva a ella mediante una demostración «ad adversum» de la capacidad mentirosa del montaje clásico.

La reflexión podría ir aún más lejos e, irónicamente, Lelouch la sugiere. Contra la pretendida «objetividad» del cine, contra la idea de que la imagen fílmica es eminentemente fiel (real/verídica) al utilizar un mecanismo fotográfico de reproducción, él alza su película, donde convence al espectador de que el personaje central es ese sádico al que se busca, pero sin jamás decirlo explícitamente, engañándole merced a la utilización mentirosa de la serie de convenciones en que se basa el lenguaje fílmico, y descubrirle al final que ha sido objeto de una trampa. La misma trampa que acepta día tras día cuando se sumerge en una sala oscura, y comenza la proyección. ■ FERNANDO LARA.