

CINE

Cine del terror o los problemas de un género subjetivo

Parece como si toda la crítica madrileña «no oficial» se hubiera puesto de acuerdo para juzgar en bloque tres películas recientemente estrenadas: «El cerebro de Frankenstein», de Terence Fisher; «Un hacha para la luna de miel», de Mario Bava, y «Crímenes en la oscuridad», de Michael Armstrong. Bajo el título

«está» en la película, a unos elementos dramáticos que podríamos llamar objetivos (como es el caso del policíaco, del musical, del de aventuras, del mismo «western», clasificaciones —por otra parte— ya prácticamente inservibles y que sólo causan o facilidad o embarazo), sino que remite al subjetivismo del espectador, a su reacción sentimental ante aquello que se le propone desde la pantalla. En ese sentido, Pedro Gimferrer decía hace cinco años —refiriéndose concretamente a lo misterioso— que «pocos cineastas hay tan negados para el misterio como Fisher o Bava», mientras que se sentía sumergido en ese abismo ante diversas obras de autores alejados, en principio, de él, como Sirk, Tourneur, Lang, Preminger, Cocteau o Losey. En definitiva, lo terrorífico, lo misterioso, lo «epouvable», lo horroroso, se halla en cada uno de los espectadores, aunque su provocación nazca del film. Provocación a escala individual y, por ello, de resultados casi insospechados y formulación ple-

de trabajos notables sobre el tema, lo que no puede considerarse como habitual. Una crítica que ha conseguido, además, valorizar un género despreciado tradicionalmente desde posturas cómodamente intelectuales. Pienso que la existencia —con caracteres tan particulares, sin duda— en nuestro país de esa sociedad represiva que ha motivado a su pesar los mejores productos del miedo cinematográfico, origina entre nosotros, ya que no unas películas (recordemos el pésimo «La marca del hombre lobo», de Enrique Eguluz, estrenado hace unas semanas), sí una crítica especialmente sensibilizada. La existencia de la Semana Internacional de Cine Fantástico y del Terror, de Sitges (que se celebra estos días, y uno de cuyos fines teóricos debería ser plantear a fondo lo expuesto en el primer párrafo), se convertiría en un dato de apoyo si la mediocridad que ha reinado en sus primeras ediciones no se lo hubiera impedido hasta el momento.

En cuanto a las tres películas mencionadas al comienzo, y resumiendo al mínimo nuestras impresiones, dejemos constancia de la desilusión absoluta que supone «Un hacha para la luna de miel» (1970), donde Bava repite torpemente lo más superficial de su muy válida «Seis mujeres para el asesino» (1964), empuñado además en demostrar —al modo de LeLouch— lo que aprendió en sus treinta y tres films de operador antes de pasar a la dirección y en citar —entre «zoom» y «zoom»— a todos los autores que le gustan, así como es preciso resaltar también la absoluta falta de interés de «Crímenes en la oscuridad» (1969), con «tono de película de ocho milímetros», en palabras de Enrique Brasó. Destaca, pues, con mucho «El cerebro de Frankenstein» (1968), producto típico de la Hammer Film, y donde Fisher muestra un dominio sobre lo que narra y un clasicismo en la puesta en escena francamente estimulantes, planteando con seriedad un tema que sólo los que no conocen su obra anterior pueden calificar de oportunista. ■ FER-NANDO LARA.



«Un hacha para la luna de miel», de Mario Bava

obra realmente representativa de nuestro tiempo es el de nuestro «distinto» tiempo cultural. «Tango» —obra de un polaco que se exilió, por razones políticas, de su país— es, en este sentido, un ejemplo muy expresivo. Temo que incluso alguna afirmación del programa puede contribuir —por el distinto valor de las palabras— a transcribir su obra anterior pueden calificar de oportunista. ■ FER-NANDO LARA.

mundo— penosamente quimérico. Lo que para él son —quizá un tanto ingenuamente— lugares comunes, aquí son todavía tentaciones del alma y de la carne. De ahí que sus pullas, más o menos propias de quien se cree «de vuelta», resulten aprovechables bayonetas con las que frenar a los que aquí quisieran siquiera estar «de ida». El texto, en fin, se vuelve un poco contra el autor y una gran parte del público —que aplaudió plácidamente la noche del estreno en el Bellas Artes, obligando al autor a saludar— acaba pensando, como tantas veces, que el mundo es un desastre irremediable, que la violencia y las extravagancias reinan por doquier —salvo en la propia casa, claro— y que lo mejor es no moverse y quedarse uno donde está.

No creo que la obra deba ser interpretada como una lucha de buenos y malos sentimientos, de buenos y malos sistemas políticos, o de buenas y malas ideologías; aunque «Tango» se preste, por meterse con todo el mundo, a que cada cual arrime el ascua a su sardina. Tampoco me parece que baste tomarla como una meditación intemporal sobre la lucha por el poder o la abstracta importancia de

lo genérico de «cine de terror», y aprovechando la presencia conjunta de los máximos representantes de la «escuela inglesa» (Fisher) y de la «escuela italiana» (Bava), han salido a la luz diversos trabajos que plantean, una vez más, las coordenadas esenciales de un género excesivamente dañado por una terminología cuya ambigüedad puede conducir a un notable confusiónismo. Si los marcos estrechos de todos los géneros clásicos se han visto desbordados por aquellas obras que superaban cualquier tipo de clasificación y esquematismo, en el caso del terror el problema nace de la adscripción abusiva a él de un amplísimo número de films que sólo tangencialmente le afectaban o que surgían del aprovechamiento externo y superficial de sus características más evidentes. Se me puede objetar que esto ha sucedido en todos los géneros —y ahí está el «western» italo-español para demostrarlo—, pero pienso que en el terrorífico la cuestión posee perfiles particulares, originados en que su término definitorio no se refiere a una constante que

namente ambigua. ¿Cómo hablar, entonces, de algo conjunto? Es preciso hacer constar también dos hechos que creo relevantes al enfrentarse a este tipo de cine: a), su enorme popularidad, en la que juegan factores de complejo y amplio examen. La típica mezcla de chillidos de miedo y risas más o menos nerviosas encubre —o revela quizá— un comportamiento popular ante el cine cuyo estudio rigurosamente sociológico (y no a base de deducciones personales de carácter aproximativo), y previo a un análisis más amplio, sería de un interés inestimable; b), el tratamiento serio y adecuado que, entre nosotros, ha recibido el terror por parte de la crítica especializada o procedente de ella. Con los matices lógicos de cada tendencia, e interesándonos mucho más la que estudia este cine como producto típico de una sociedad represiva en sus momentos de mayor decaimiento, cerrazón o pesimismo, que aquella otra que se limita a un tratamiento mítico y en primer grado de unos monstruos entrañables, se podría establecer una lista no reducida

TEATRO

«Tango», de Mrozek, o el drama del pesimismo político

El problema quizá fundamental que plantea la aproximación del público español a cualquier

En otro orden de cosas, todo el personaje Stomil, el artista que rechaza las normas morales y estéticas de sus mayores, es un tema que aquí resulta especialmente tragicómico. Mrozek propone, a través de él, y un tanto humorísticamente, el «non sense» de una sociedad sin represiones, la imposibilidad de la rebeldía y aun del sentimiento de libertad cuando todas las normas —desde las que ordenan las relaciones sexuales hasta las de tipo general, pasando por las que disciplinan el ensayismo estético— han sido marginadas. Este debate, de resonancias marcusianas, asustado, con independencia de su mayor o menor corrección en el planteamiento, en la posible esterilidad de una serie de libertades, resulta aquí —y temo que en casi todo el

UNA PELICULA EN LA QUE TONY LEBLANC LO PASA MUY MAL PARA QUE USTED LO PASE MUY BIEN

PARAMOUNT FILMS presenta

TONY LEBLANC en
**el hombre
que se quiso
matar**

de W. FERNANDEZ FLOREZ



JANO.

ANTONIO ELISA
GARISA-RAMIREZ
RAFAEL ALONSO
EMMA COHEN
AURORA REDONDO
JOSE SACRISTAN
MILAGROS LEAL-BENY DEUS
JOSE ORJAS-MARY BEGONA
y JULIA CABA ALBA

FOTOGRAFIA
JOSE F. AGUAYO
CINEMA
RAFAEL J. SALVIA
MUSICA
MANUEL PARADA
Director RAFAEL GIL

CORAL

EASTMANCOLOR



arte
letras
espectaculos

la naturaleza humana para crear un verdadero orden social. Tales abstracciones e intemporalidades ya sabemos que son imposibles y que toda obra emerge de una situación histórica precisa. En el caso de «Tango», sin embargo, no hay que buscar significaciones veladas, puesto que la obra es, con toda explicitud, un documento político de nuestra época, aunque el autor —a juzgar por lo que me ha dicho en una larga entrevista— no haya querido escribirlo. Importa poco, me parece. La obra de teatro debe sobrepasar los propósitos conscientes del autor, sacando a la luz sus zonas en penumbra. La biografía es decisiva. Mrozek «no quiere» hacer un teatro político. «Sólo quiere» mostrar los callejones sin salida de nuestra vida contemporánea: el predominio de la violencia y de la arbitrariedad sobre lo que podríamos llamar el humanismo. Es decir, la disociación entre el ser humano y el «orden público». ¿Y no es ese el tema casi fundamental de cualquier meditación política de nuestra hora? Comunista a los veinte años, pronto en la oposición, exiliado de Polonia, consciente de las limitaciones del mundo capitalista en donde vive, ¿cómo puede Mrozek, por más que quiera evitarlo, dejar de escribir un teatro cargado de alegorías políticas? ¿qué va a encontrar en los desvanes de su subconsciente que no esté impregnado de su biografía de transferrado? ¿el «ser puro que tiene que enfrentarse, desgraciadamente, con ese mundo que llamamos realista»? En todo caso, a un escritor frente a nuestra civilización, es decir, ante las disyuntivas teórico-prácticas que, a gran escala y en términos solemnes, se ofrecen.

La alegoría

Un mundo en lucha contra toda represión, un mundo que ha llevado la libertad a sus últimos términos, «dentro de una estructura familiar tradicional», sólo puede ser un circo. Ese sería el terreno, un tanto trágico, elegido por Mrozek para hacer bailar a una de las partes acusadas. Frente al matrimonio «liberado» —o, como dicen otros, «putrefacto»— tendríamos al hijo —tiernamente acogido por nuestro público y nuestra crítica conservadora, que ven en él un cruzado contra la inmoralidad y la corrupción del mundo entero—, para quien es necesaria la implantación de una normativa y de un formalismo. Sin normas, sin represión, no puede haber libertad, ni siquiera rebeldía, vendría a ser su tesis. Si «todo está permitido», «nada es posible», sería la paradoja que uno ha oído ya más de una vez. Si no hay matrimonio, huelga hablar de divorcio; si no hay cárceles, la idea de la libertad se debilita; si todo el mundo busca e in-

vestiga, el ensayismo pierde su sentido al no plantearse como una lucha respecto de un orden que dificulta la investigación; teoría que puede llevarnos a sostener —yo lo he oído en una conferencia— que la censura es un estímulo para los escritores, según prueba el esplendor literario de los duros Siglos de Oro.

El «idealista», el hijo, se alía con el viejo de la familia, el «Tío Eugenio», para poner en cintura a los padres y en su sitio al criado. A la anarquía de la primera parte sucede ahora un formalismo anacrónico, una serie de postales sin el menor sentido. El «idealismo» desemboca, primero, en un formalismo, en una gesticulación vacía, y, luego, en fascismo. El muchacho, perdido en las contradicciones de su teoría, recurrirá a la «acción», a la «violencia» como única forma de llenar el tiempo, de dar un sentido a la existencia, de ligarse con los demás —¡qué siniestra resonancia tiene su discurso en lo alto de la mesa!—. El «idealista» se asociará ahora con el criado, Eddy, y le ordenará asesinar al viejo conservador; sin embargo, el criado le matará a él, acabando la obra con Eddy en el poder, bailando un tango con el viejecillo por encima de los cadáveres.

La alegoría no diré yo que maneje símbolos de concreta y fácil identificación, pero es evidente que opera con ideas y sentimientos inducidos de la vida política contemporánea. Al debate inicial, a la degradación de la libertad, seguirán las sucesivas degradaciones del «viejo orden» —que desemboca en el fascismo— y del «poder popular». Eddy, utilizado hasta entonces como instrumento de «placer» por las señoras, como disciplinado agente de policía —¡esos policías proletarios al servicio del «orden burgués» de que hablaba Pasolini en su famoso poema!—, como criado siempre, prometerá, en la visión mrozekiana de su revolución y su triunfo, un nuevo régimen dominado por el rencor y la violencia.

Esta sería para mí la alegoría. Cuanto ha salido de la vida y la personalidad de Mrozek.

Queda, implícitamente, en pie la pregunta: ¿qué hacer entonces? De su biografía pesimista no pueden surgir propuestas. Sólo amargura y la idea un tanto vaga de que es necesario buscar un sentido a la existencia, al margen o a pesar de la política.

El espectáculo

Es lógico que de la visión ideológica de Mrozek surja un teatro de trazos extremos, exasperados, casi esperpénticos. En tanto la realidad aparece al autor como algo agresivo, violento, y él rechaza toda posibilidad de dominarla, es natural que su teatro posea también un len-

triumfo
RECOMIENDA

guaje agresivo, violento y abierto. Mrozek se plantea las situaciones límite, únicas capaces de descubrir la crueldad que subyace en situaciones más templadas. El hecho de que la realidad fuese reconocible en estos trazos alucinados sería parte esencial de su poética y de sus ideas sobre la realidad. El «absurdo» no es una categoría metafísica, sino una categoría histórica; sólo que, en vez de concluir, según es costumbre en este tipo de teatro, en la necesidad de superar ese «absurdo» ligado a una circunstancia cultural y sociopolítica, Mrozek, transterrádo y pesimista, apunta, en una proposición no sé si contradictoria, la idea de que se trata de una realidad «histórica» y, a la vez, «irreparable» desde el actual discurso político. Junto a los Beckett —absurdo como categoría filosófica—, a los Jorge Díaz —absurdo como realidad política contra la que es necesario rebelarse—, tendríamos esta tercera posición de Mrozek, ligada a una visión de nuestro absurdo como una consecuencia inseparable, e inevitable, de nuestra trayectoria política y cultural, a escala de civilización global y no de sistemas concretos. Se trataría de un drama teóricamente superable, pero convertido en tragedia —en algo fatal— por cuanto nuestra cultura carecería de fuerzas reales para hacer la verdadera revolución salvadora.

El tema —¿el hombre nuevo?— nos mete de lleno, como se ve, en el gran discurso sobre nuestra época.

En cuanto al montaje, de José Tamayo, ha sido brillante, aunque creo que tanto él como los actores —especialmente Manuel Galiana, intérprete del «joven idealista»— se han dejado arrastrar por cierta solidaridad con el personaje del «hijo», tomado como el héroe del drama. Javier Escrivá y Mayrata O'Wisiedo han contribuido con la acentuación de su excentricidad —manifestada con gracia expresiva— a crear esa imagen del conflicto. María Bassó y Francisco Pierrá, en los ancianos de la obra, y J. L. Lespe, en el del criado Eddy, dieron a sus personajes la debilidad o, en el último caso, la brutalidad que convenía a la que a mí me parece equívoca visión de la obra. Amparo Pamplona fue, para mi gusto, la que se movió mejor dentro de la angustiada ambigüedad, de la situación cerrada, que subyace en el drama.

Aunque, a fin de cuentas, quizá la equívocidad ideológica del espectáculo —versión fluida de Virgilio Cabello, escenografía de José Sancho— no deba cargarse a sus actores y a su director, sino al propio texto de Mrozek, un dramaturgo que quisiera «escapar» a la política cuando, en tanto que exiliado, es hombre que parte de experiencias de significación o alcance político. Paradoja que explicaría quizá las interpretaciones políticas que suelen hacerse de su obra, para sorpresa del propio Mrozek.

Pero de eso hablaremos en la entrevista que le hemos hecho y que publicaremos la próxima semana. ■ JOSE MONLEON.

CINE

MADRID

THE DAMNED, Losey (Gayarre). LA LARGA NOCHE DEL 43, Vancini (Infantas). LA JOVEN, Buñuel (Pompeya). ANTONIO DAS MORTES, Rocha (Rosales). JULIO CESAR, Mankiewicz (Alexandra-Mónaco). HIROSHIMA, MON A M O U R, Resnais (California). A LAS NUEVE, CADA NOCHE, Clayton (Felipe II-Pavón). COMANDO SECRETO, Smight (Carretas). EL COMPROMISO, Kazan (Avenida). EL DETECTIVE, Douglas (San Remo). EL DIA DE LA LECHUZA, Damiani (Elcano). ESCLAVOS DEL HAMP, Rich (Cartago). EL HOTEL DE LOS LIOS, Hermanos Marx-Selzer (Sevilla). LA LEY DEL SUPERVIVIENTE, Giovanni (Olimpia). PASAPORTE A LA LOCURA, Rush (Florida). LOS RATEROS, Rydell (Palafox). REBECA, Hitchcock (Cervantes-Vista Alegre). RECUERDA, Hitchcock (Lepanto-Pleyel). LA SENDA DEL CRIMEN, Guillermin (Carretas-Venecia).

BARCELONA

LOS COMULGANTES, Bergman (Alexis). EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA, Has (Publi). DARLING, Schlesinger (Rex). AL ESTE DEL EDEN, Kazan (Liceo-Palacio del Cinema). EL COMPROMISO, Kazan (Novedades). FANGO EN LA CUMBRE, Donner (Atlántida). LANDRU, Chabrol (Cataluña-Condal). UN MARAVILLOSO VENENO, Black (Cristal-Favencia). LA MUJER INFIEL, Chabrol (Niza-Petit Pelayo). PETULIA, Lester (Emporium). LOS PROFESIONALES, Brooks (Arnáiz). REBECA, Hitchcock (Avenida-Ducal-Edén-Goya-Iris-Selecto). SA QUE O EN LA CIUDAD, Cavalier (Paladium-Roquetas-Trinidad). SIETE MUJERES, Ford (Sanllehi). TARZAN DE LOS MONOS, Dyke (Dante). EL TERCER DIA, Smight (Condal). EL VALLE DEL FUGITIVO, Polonsky (Comedia).

TEATRO

MADRID

TANGO, Mrozek (Bellas Artes). CASTAÑUELA 70 (Comedia). TODO EN EL JARDIN, Albee (Fígaro). ANTONIO Y SUS BALLETS (Zarzuela).

BARCELONA

LA SESION, Población Knappe (Calderrón). HOMENAJE A JOAN OLIVER (Pere Quart): CAMBRERA NOVA y ALLO QUE TAL VEGADA S'ENDEVINGUE (Capsa). EL PRECIO, Miller (Moratín). RONDA DE MORT A SENERA, Espriu (Romea). CIRCO DE MOSCU (Palacio de los Deportes).

LIBROS

OBRA POETICA, de Jorge Guillén (Alianza). JUSEP TORRES CAMPALANS, de Max Aub (Lumen). LOS USURPADORES, de F. Ayala (Andorra). LA FAMILIA, de From, Horkheimer y otros (Península). WILHELM REICH HABLA DE FREUD (Anagrama). CARLOS MARX, de Franz Mehring. ESTUDIO DE LA HISTORIA, de A. Toynbee (Alianza).



Nenuco

JABON



COLONIA



TALCO



BALSAMO



PRODUCTOS NENUCO,
EL PRIMER PLACER DEL RECIEN NACIDO

RESISTENCIA Y ESTABILIDAD

cualidades sobresalientes
en las nuevas

INVOLCAS

modelos
LISA-NOVA 2
y SUPER-NOVA 2

INVOLCA

LA MESITA
TRASLADABLE
PERFECTA

Pida una demostración
a su proveedor habitual
o solicite mayor
información a:

INVOLCA ESPAÑOLA-Apdo. 8093 BARCELONA