

monstruo-niña, constante desde el «Golem» y subrayada por Whale en su «Frankenstein» de 1931. El que ella, tras destruirlo, le califique de «bonito» o el pretendido cinismo de los diálogos no son más que recursos de guionista experimentado con los que Sangster trata de salvar aquello que ha destrozado durante hora y media. ■ F. L.

«¿Cuál de las 13?»,  
de Nicolas  
Gessner

Su nombre no aparece en los títulos de crédito, pero creo que René Clair habrá cobrado derechos de autor por «¿Cuál de las 13?» (1969). Porque estamos ante una copia descarada de «Le Millon», repuesta hace pocos meses en salas especiales y en TVE. La imitación no viene tanto del casi tradicional tema de la película (fortuna contenida en un objeto al que una serie de personas persiguen enconadamente) como de la estructura narrativa que se le ha dado, incluida la resolución del conflicto. Obligado a construir secuencias aisladas, independientes entre sí, que permitirán el lucimiento de los «actores invitados» y de un «cosmopolitismo» bastante pobrecito, Nicolás Gessner —húngaro, suizo de adopción, cuarenta años, autor de «Mil millones en un billar» (1965), «La rubia de Pekín» (1967) y «Alguien detrás de la puerta» (1970)— no ha sabido mantener un ritmo de abierta comedia, salvo en algún instante aislado, como la apariencia de acto sexual dado al destripamiento de una de las trece sillas. A destacar la aparición de Orson Welles interpretando teatralmente al doctor Jekyll-Mr. Hyde. Y lamentable la publicidad de este «12 + 1», basada toda ella en el asesinato de Sharon Tate, objeto de consumo aun después de muerta. ■ F. L.

«El retrato  
de Dorian Gray»,  
de Massimo  
Dallamano

Cuando Oscar Wilde escribió la historia del sofisticado y divertido Dorian Gray, parte de su propio entorno, de una sociedad ultraconservadora, puritana, intransigente y en decadencia. El pacto que su protagonista hacía para

conservar la juventud era un revulsivo que Wilde ofrecía a sus contemporáneos, con la desesperanza de la solución final, que intuía que la destrucción de su personaje era inevitable en la sociedad en que vivía. Para actualizar la historia de Dorian Gray hay que entender las motivaciones de Wilde y adaptarlas convenientemente. Si no es así, lo que en su obra podía parecer escandaloso, hoy resulta cotidiano, y lo que era desenlace trágico, se transforma en una moraleja catequizante, que es, en definitiva, lo que ha hecho Dallamano con su película.

El único escándalo de esta versión de «El retrato de Dorian Gray» lo aporta la censura española al permitir que un espectador pague el importe íntegro de una entrada por visionar un vulgar «trayler», ya que las mutilaciones que la película ha sufrido en España permiten considerarla todavía como inédita entre nosotros. En mi modesto juicio, me atrevería a sugerir que la censura prohíba películas solamente, pero que no se dedique a fabricar fraudes como el que significa decir que esta película se está proyectando en España. ■ D. G.

«Anónimo  
veneciano»,  
de Enrico Maria  
Salerno

La oleada de «loves story» viene ya en camino. Variando alguno de sus ingredientes (en el caso de esta película es el que se muere y no ella, él es el pobre y ella la rica), el esquema del éxito se repetirá durante una buena cantidad de películas que, eso sí, veremos todas con las necesarias correcciones de diálogo y, en su caso, delicadas mutilaciones. «Anónimo veneciano» es el romanticismo «aggiornado» de los corazones dispuestos a recrearse con los sufridamente escandalosos amores de nuestros días. El cine de «vuelta de todo» para quienes no han ido, todavía, a ninguna parte. Delicias para padres conservadores que admiran en Venecia la plenitud de un imperio espiritual que imaginan poseer. Prudentes lecciones de amor «fou» para jovencitas casaderas. El neorromanticismo y sus secuelas, en forma de aburridísimas películas, que colaboran en la generalización de una mentalidad retrógrada que no estamos ya en edad de merecer. ■ D. G.

MÚSICA

Los peligros  
de una  
metafísica  
instrumental

La semana pasada, en esta misma sección de música, ayudé someramente a la crisis de la instrumentación clásica. E indicaba que, para responder a las exigencias del nuevo lenguaje sonoro, cabían, desde un punto de vista simplemente mecánico, dos soluciones: o bien apurar hasta la heterodoxia funcional las posibilidades de los instrumentos clásicos (llegando incluso a fórmulas que hacen imposible su identificación como tales), o bien emplear un utilaje distinto.

La utilización de medios electrónicos para la creación musical es relativamente reciente. En 1930, Paul Hindemith y Ernst Toch elaboraron, con la ayuda del gramófono, pequeños montajes sonoros. Dieciocho años más tarde, Pierre Schaeffer comenzó a realizar experimentos de «música concreta»; disponía de un deficiente material acústico (una grabadora, tres tocadiscos y un piano «desnaturalizado»), pero tenía plena conciencia de la importancia de aquellos balbucientes resultados. En el Festival de Donaueschingen de 1953, Schaeffer estrena el primer espectáculo lírico «concreto» de la historia de la música: «Orphée 53»; la obra da lugar a encarnizadas polémicas, y Schaeffer interviene en ellas: «Nuestra máxima aspiración —escribe— es romper los escollos marmóreos de la orquestación occidental, señalar a la música nuevas posibilidades, escribir y hablar de un modo nuevo...».

A partir de entonces, la música electrónica adquiere entidad lingüística propia. Se crean estudios de música electrónica en Colonia, Milán, Roma, Varsovia, Darmstadt, Nueva York, Tokio, Israel... La nueva técnica sonora coadyuva decisivamente a la rápida evolución de la música. Y lo que es aún más significativo: esta evolución presenta todos los síntomas externos de una ruptura radical. La tradición musical de Occidente, que soportó sin desmoronarse la «revolución serial» de Arnold Schönberg (quizá porque no se trataba de ninguna revoluc-

ción, sino más bien de una prodigiosa síntesis), se encuentra ahora con un fenómeno que desborda los recursos instrumentales, que transforma a veces los medios en fines, la técnica en metafísica: «A fin de cuentas —escribía Pierre Schaeffer en 1952—, el instrumento es el que determina el campo de las formas, y es la física, más allá de lo humano, la que inspira las fórmulas de una metafísica inimaginable...».

Esta especie de «antimaquiavelismo» musical (en el cual serían los medios quienes justificasen la licitud del fin) es, a mi entender, el más grave peligro que acecha a la música electrónica. Y en dicho peligro pensaba cuando, hace algunos días, asistí a las sesiones de música electrónica organizadas por el grupo Alea. Opino que, cuando de música se trata, el maquiavelismo es una postura honesta; entiéndase, por decirlo de algún modo, que me refiero al maquiavelismo totalizador de un Bach y no al maquiavelismo expresivo de un Puccini (desconcertante paralelismo, del que hablaré un día de estos).

Pero no. No fueron metafísicos los protagonistas del aludido concierto. Todos ellos —Alcides Lanza, Tomás Marco, Horacio Vaggione, Eduardo Polonio y el siempre inquieto, imprevisible y constructivo Luis de Pablo— reconocieron el valor «maquiavélico» (antimetafísico) de los medios instrumentales. Si tuviera que formular alguna objeción, se la dedicaría —con harto dolor de mi corazón— a Eduardo Polonio, cuya aportación me traía efluvios del inefable Ennio Morricone. «La Ascensión de Euclides» me gustó mucho más que hace tres meses (¿a causa, tal vez, de una mejora en los elementos técnicos?). Tomás Marco fue uno de los más brillantes protagonistas de este antimaquiavelismo: su «Reloj interior» llegó a alcanzar calidades de «reloj biológico».

No quiero hablar ahora de «Tamaño Natural», de Luis de Pablo. La incluiré (también un día de estos) junto a «We», en un particular y maquiavélico apartado. Diré, sin embargo, que «Tamaño Natural» no incurre en los peligros de la metafísica instrumental. Luis de Pablo es un terrible y solapado maquiavélico de los medios sonoros. Y si un día de estos (jambigua expresión promisoriosa...) alguien inventase el «mentecatófono», Luis de Pablo lo utilizaría, sin piedad pero con sabiduría, para llamarnos idiotas. ■ S. R. SANTERBAS.

triumfo  
RECOMIENDA

CINE  
MADRID

TO BE OR NOT TO BE, de Lubitsch (Bellas Artes). LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES, de Romero (Rex). THE BOY, de Oshima (Rosales). A LAS NUEVE CADA NOCHE, de Clayton (Bahía). EL ALEGRE MUNDO DE LAUREL Y HARDY (Aravaca-Pozuelo). LAS AVENTURAS DE MAX LINDER (Chusca). CARLITOS Y «SNOOPY», de Meléndez (Rialto-Fantasio). LA COLERA DEL VIENTO, de Camus (Proyecciones). EL DÍA DE LOS TRAMPOSOS, de Mankiewicz (Avenida). ESCLAVOS DEL HAMP, de Lowell Rich (Olimpia). EL ESTRANGULADOR DE BOSTON, de Fleischer (Pelayo). LA HORCA PUEDE ESPERAR, de Huston (Carolina). HORIZONTES DE GRANDEZA, de Wyler (Felipe II). LA HORA DE LAS PISTOLAS, de Sturges (Emparedor). EL INFIERNO DEL WHISKY, de Quine (López de Hoyos-Lux-Montecarlo-Narvéz). LA MADRIGUERA, de Saura (Azul). LA OTRA CARA DEL GANGSTER, de Lewis (Orsa). LOS RAILES DEL CRIMEN, de Costa-Gavras (Salaberry). RIO LOBO, de Hawks (Bulevar-Mola). LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES, de Wilder (Roxy B).

BARCELONA

MURIEL, de Resnais (Arcadia). LAS AVENTURAS DE MAX LINDER (Alexia). EL NAVEGANTE, de Keaton (Alexia). LAS TRES CARAS DEL MIEDO, de Bava (Alexia). LA MASCARA DEL DEMONIO, de Bava (Alexia). LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES, de Romero (Aquitania). TO BE OR NOT TO BE, de Lubitsch (Publi). ARABESCO, de Donen (Jaimé I). EL AVENTURERO, de Young (Rosel). CARLITOS Y «SNOOPY», de Meléndez (Montecarlo-Pelayo). DANZAD, DANZAD, MALDITOS, de Pollack (Coliseum). EL DÍA DE LOS TRAMPOSOS, de Mankiewicz (ABC-Delicias-Dorado-Principal-Rivoli). HORIZONTES DE GRANDEZA, de Wyler (Cristal-Favencia-Marina). EL INFIERNO DEL WHISKY, de Quine (Borrás-Palacio Balañá-Regio). LAS JOYAS DE LA FAMILIA, de Lewis (Galería Condal). LEO, EL ULTIMO, de Boorman (Fémina). LOS LOCOS AÑOS DE CHICAGO, de Jewison (Adriano-Bretón). OÍDO EN LAS ENTRADAS, de Ritt (Alexandra-Atlántica-Excelsior). LA SIRENA DEL MISSISSIPPI, de Truffaut (Diana). EL VALLE DEL FUGITIVO, de Polonsky (Condal).

TEATRO  
MADRID

EL CIRCULO DE TIZA CAUCASIANO, de Brecht (María Guerrero). UN SABOR A MIEL, de Dellaney (Bestriz). MEDEA, de Séneca (Español).

BARCELONA

EL CABALLERO DE OLMEDO, de Lope de Vega (Poliorama).