

propia película. Decepcionante me parece el calificativo que mejor se adecúa a nuestra reacción —no unilateral, sino compartida por amplios grupos de espectadores el día del estreno— tras las casi tres horas de proyección.

Nada hay de sorprendente en la transposición cinematográfica de la aparatosa novela de Mario Puzo. Responde, paso a paso, al tratamiento habitual que Hollywood hace de los «best-sellers» literarios: una narración sincopada, superficial, que trata de acumular el máximo de incidencias ya presentes en el original novelístico para que el público conocedor de él no se sienta llamado a engaño. A pesar de los ciento setenta y cinco minutos que dura el film, todo sucede a gran velocidad, sin profundizar nunca en las planteamientos de base que deberían haber dado consistencia a la historia que se nos narra. Y cuando hablo de «velocidad», no quiero decir que la película hubiese necesitado más minutos —¡por favor!—, sino que el empeño absurdo de guionizar las quinientas y pico páginas que la novela tiene en su traducción castellana la lleva directamente al fracaso por esa ausencia de profundización que antes mencionaba. Todo el tratamiento que se ha hecho del «best-seller» ha consistido en eliminar pasajes y en dar una visualización a aquello que se nos narraba en palabras. Trabajo insuficiente, perezoso, dañino, además, dado que entre los trozos suprimidos se hallan aquellos que planteaban mínimamente la existencia de la Mafia, su funcionamiento y poder de actuación dentro de las estructuras de la sociedad americana.

¿Qué queda así? Una narración lineal y pobre, que se consume en la apariencia de unos hechos tratados a un primer nivel. Muy escaso es lo que permanece en «The godfather» tras su visión: el recuerdo de

unas escenas de violencias, la exactitud de una ambientación perfectamente lograda, el mantenimiento —con amplios baches— de una tensión por parte del público, el buen trabajo de los magníficos secundarios americanos... y poco más. Demasiado poco más para una obra que se nos ofrecía bajo la promesa de algo distinto y novedoso. Demasiado poco más cuando se tiene entre manos un tema tan vivo, tan decisivo en la Norteamérica de hoy como es el de la «Cosa Nostra».

Yo no sé si es cierto —como se rumorea— que la Mafia ha impuesto sus condiciones a la hora de realizar la película, tampoco sé si es verdad que ha intervenido en su financiación. Pero, a la vista de los resultados obtenidos, no me extraña demasiado tal hipótesis. Porque se nos da a en-

tender que puede existir una «Mafia buena» y una «Mafia mala»: la primera, dedicada al juego y a la prostitución, y la segunda, a las drogas. Tras la batalla de 1947 entre las Familias y debido a la limpieza efectuada por Michele Corleone, es la «Mafia buena» la que vence, aquella que se negaba a traficar con estupefacientes. Luego, nada nos dice que la facción de la «Cosa Nostra» —nunca citada como tal en el film, imposición de la Liga Italo-Americana de Derechos Civiles, organismo mafioso, igual que fueron impuestos determinados actores ante la complacencia del productor Al Ruddy—, que hoy impera en Estados Unidos no sea esa «Mafia blanca», sentimental y primitiva en el fondo, que veinticinco años atrás estuvo protagonizada por ese Vito Corleone, que Marlon Bran-

do se empeña, con más voluntad que acierto, en personificar. Curiosa, a este respecto, es la anécdota —transcrita por Mariano del Pozo en «La Actualidad Española»— de que «lo único que ha molestado de la película a la Mafia de Nueva York es no haber sido invitada oficialmente al estreno de gala». Según palabras de uno de los jefes de la familia Genovese, «si hacen una película de militares, invitan a los generales, y si hacen una sobre nosotros, deberíamos haber estado allí también». Multitud de preguntas surgen en este terreno: ¿por qué casi todo cuanto se refiere a la influencia mafiosa sobre la producción de Hollywood (destacable en el libro de Puzo, a través de la figura de Johnny Fontana, trasunto de Frank Sinatra) ha desaparecido del film? ¿por qué nunca sabemos de dónde procede el poder de la familia Corleone, cómo «el padrino» llegó a tal nivel ejecutivo? ¿por qué sólo se cita de pasada que esta familia tenía la exclusiva de la importación de aceite italiano en Norteamérica? ¿por qué no se evidencia cuáles son sus contactos directos con la Policía, con los senadores, con los gobernadores de Estado? ¿por qué no se investiga mínimamente en los orígenes del fortísimo grupo de presión italiano, en vez de dedicar un bloque de secuencias —que rozan el ridículo por su folklorismo— a las andanzas amorosas de Michele Corleone en Sicilia? ¿por qué se nos presenta el 90 por 100 de lo que sucede como «hañanas y entuertos de una familia», en el fondo entrañable, en vez de analizar sus raíces y conexiones socioeconómicas?

Demasiadas preguntas, quizá, para un film que no aspira a otra cosa que ser el más taquillero de la historia del cine. No dudo en absoluto que lo consiga. Pero será más por ese poder hipnótico de

los medios de comunicación de masas, y por su traducción en sugestión colectiva, que citaba al principio de esta reseña, que por la propia valía —incluso comercial— de la película de Ford Coppola. Realizador cuyo cine («Ya eres un gran chico», «Llueve sobre mi corazón», entre otras) estaba, hasta el momento, muy alejado de lo que puede significar «El padrino». Hay que añadir, por último, que el doblaje español tampoco ha beneficiado al film, sobre todo en cuanto se refiere al trabajo de Marlon Brando, superado por Al Pacino en el personaje de su tercer hijo, actor en la línea de Dustin Hoffman, y al que se le notan posibilidades de hacer cosas bastante más importantes. ■ FERNANDO LARA.

Marlon Brando, en «El padrino» («The godfather», 1972), de Francis Ford Coppola.



TEATRO

«Los buenos días perdidos», de Antonio Gala

La obra teatral de Gala —frente a la actitud un tanto despersonalizada y, a veces, un poco cínica manifestada por él en otras formas de expresión— debe ser considerada entre lo más vivo que ha propuesto en los escenarios el teatro español de los últimos años.

Gala, que empezó con el gran éxito de «Los verdes campos del Edén», ha tenido el valor de ir problematizando su teatro y renunciar a un tipo de lirismo con el que tenía, al menos de momento, asegurado el triunfo. Alejandro Casona era el

modelo —así lo entendieron muchos espectadores, reafirmados en sus ideas por los elogios que Casona tributó al nuevo autor— que podía orientar su obra y encarrilarla por los dudosos caminos de un teatro bonitamente escrito, de hábil estructura y capaz de sumergir al espectador en el sueño de la falsa y reconfortante poesía.

Pero Gala renunció a ese rumbo, y su segundo estreno, no siempre bien comprendido a causa de los prejuicios establecidos por el primero, fue ya un grito de rebeldía. Habló de «El sol en el hormiguero», emancipación de Gala del protector paternalismo que un amplio sector le había dispensado al llegar a los escenarios.

Gala fue en seguida celebrado como autor «ocurrente», como escritor que hacía de los diálogos de sus personajes una ingeniosa sucesión de réplicas inesperadas y divertidas. No sé hasta dónde juega ahí cierto «andalucismo» —aunque Gala sea de Córdoba, ciudad que ha hecho del senequismo una retórica—, que la otra noche, después del estreno de «Los buenos días perdidos», volvió a manifestarse a través de la breve pieza oratoria, con las palabras precisas y las metáforas oportunas, pese al nerviosismo lógico del momento, que Gala improvisó para dar las gracias al público.

El hecho cierto es que «Noviembre y un poco de hierba», tercer estreno de Gala, planteó ya, sin apenas veladuras, un problema concreto de la sociedad española. La obra colocaba decididamente a Gala en el censo de nuestros «realistas», aunque su lenguaje lo situara sobre una vía en nada calificable de naturalista.

Desde entonces a hoy han pasado varios años, en los que el nombre de Gala sólo apareció ligado a un espectáculo de café-teatro. Hasta que, al fin, tras prueba previa en alguna capital

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

de provincia, se ha estrenado en Madrid «Los buenos días perdidos».

Aunque la obra tenga algunos años, el orden cronológico de los estrenos ha ido perfilando un Gala cada vez más crítico y más agresivo. Siguen siendo el ingenio y la chispa del diálogo, antes que la profundización en los personajes y las situaciones, su elemento fundamental de comunicación; sigue echándose de menos un subtexto que diera al comportamiento de los



Antonio Gala.

personajes una mayor organicidad y los aligerase de ese verbalismo un poco loco en el que viven; pero, indudablemente, si el instrumental expresivo ha variado poco, lo que Gala ha querido decir ha sido cada vez más interesante, más complejo y más agresivo. Hasta el punto —como sucede claramente en el segundo acto de su obra recién estrenada— de desbordar el clima previamente creado por la brillante locuacidad de los personajes.

La acción teatral del drama estrenado en el Lara sucede en un lugar indefinible, que debe ser contemplado, me parece, como una representación esperpéntica de nuestro país. Desde la venta fraudulenta de los bienes de una iglesia para comprar electrodomésticos, hasta las referencias explícitas de las Cortes, pasando por la tómbola de la caridad, todo prefigura una realidad que excede el marco aparente de la acción. No creo, por lo demás, que deba bus-

Los pequeños locales

El Pequeño Teatro, local del TEI donde viene desarrollándose una ex-

celente labor, ha permanecido cerrado durante varios días. No se ha debido a las temidas razones económicas que, al parecer, acechan desde hace algún tiempo al citado local; probablemente, desde que pasó aquel momento, verdaderamente excepcional, en que, diariamente, una obra de Koppit, otra de Albee y nuestro «Quejío», atraían a centenares de personas. Ahora estaban dándose las últimas representaciones de «Después de Prometeo», ante una concurrencia más bien escasa, y se anunciaba la inmediata presentación de «El retabillito de don Cristóbal», de cuyo montaje ya se decían en voz baja una serie de cosas favorables.

En este punto se produjo el cierre del local, alegando la Administración que sólo estaba autorizado para hacer representaciones en las que interviniesen un máximo de cinco actores. Aclarado este punto, el local ha sido autorizado para que vuelva a abrir sus puertas, pero, obviamente, aparte de peligrar la presencia del «Retabillito...» —que quizá hubiera aportado un golpe de vida y unas pesetas que hacen buena falta—, su futuro se verá seriamente condicionado por la disposición legal que la autoridad acaba de invocar.

Ahora vendría ya aquello de que las disposiciones están para ser cumplidas. Pero eso sería sólo una parte de la verdad, porque lo cierto es que la autoridad ha actuado, según nos dicen, a instancia de varias denuncias contra el contenido de «Después de Prometeo». Lo que quiere decir que una serie de disposiciones actúan sólo según los casos. «A mis enemigos sólo les aplico los reglamentos», decía Romero Robledo hace muchos años.

Por lo demás, éste es quizá el aspecto secundario del problema. Si las disposiciones sobre locales teatrales no siempre se cumplen, porque son antiguas y todo el mundo las reco-

noce cierto anacronismo. Son medidas tomadas hace años por razones de seguridad —el pánico provocado por el incendio de algunos locales de espectáculos—, muchas de las cuales se han mostrado irrelevantes con el paso del tiempo y las nuevas formas y materiales de la construcción. Hoy, además, se vive de otro modo y será muy difícil y tremendamente costoso construir un teatro de acuerdo con una reglamentación elaborada en tiempos de urbanismo y de arquitectura bien distintos de los actuales.

La prueba está en el papel decisivo que en el proceso teatral moderno han desempeñado una serie de locales pequeños, en nada equiparables a los grandes teatros que sirvieron de modelo para las reglamentaciones. No vamos a esperar que el jefe de un Parque de Bomberos o el director general de Seguridad de no importa qué país vayan al Huchette, o que visiten los heterogéneos lugares en que un Grotowsky o un Ronconi levantan sus espectáculos. Pero son tantos los ejemplos de heterodoxia espacial, tantos los centenares de espectáculos alzados diariamente en el mundo en locales no «reglamentarios», que bien podría concluirse que las necesidades culturales de la comunidad están negando rotundamente esos reglamentos teóricamente destinados a protegerla. No se trata de un capricho ni de una rebeldía gratuita. Determinado teatro busca locales pequeños, informales, por razones estéticas, sociales y económicas. Los reglamentos deberían acusarlo e intentar «ponerse al día».

No es extraño que en el anteproyecto de Ley del Teatro, que circuló hace unos años y nunca pasó de ahí, se vislumbrara la necesidad de legitimar una serie de salas pequeñas que podían desempeñar un gran servicio cultural en nuestra sociedad. Salas como esta del TEI, por ejemplo. ■ J. M.

triumfo RECOMIENDA

LIBROS

PODER POLITICO Y CLASES SOCIALES EN EL ESTADO CAPITALISTA, N. Poulantzas (Siglo XXI). LA ALEMANIA NAZI, E. Collotti (Alianza Editorial). LOS MOVIMIENTOS OBREROS EN ESPAÑA, M. Tuñón de Lara (Taurus). GEOPOLITICA DEL HAMBRE, Josué de Castro (Guadarrama). ALLENDE: LA NUEVA SOCIEDAD CHILENA, C. Lamour (Dopesa). HISTORIA SOCIAL DE ESPAÑA, Aranguren, Caro Baroja y otros (Guadarrama). ENSAYOS SOBRE BILINGÜISMO, F. Vallverdú (Ariel). LOS ALUMBRADOS, Antonio Márquez (Taurus). LA CONCIENCIA INFELIZ, Ramón Escotado (Revista de Occidente). METODOLOGIA DE LA PLANIFICACION, Popov y otros (Comunicación). VIAJES POR ESPAÑA, J. García Mercadal (Alianza). PALABRA SOBRE PALABRA, Angel González (Barral). ESPADAS COMO LABIOS, LA DESTRUCCION O EL AMOR (con estudio de J. L. Cano), Vicente Aleixandre (Castalla). LA NUEVA POESIA ESPANOLA, F. Martínez Ruiz (Biblioteca Nueva). SITIO DE TARIFA, José María Merino (Helios). EL REY DEL RING, Norman Mailer (Lumen). LA FAMILIA DE LEON ROCH, B. Pérez Galdós (Alianza). LAS MEMORIAS DE SHERLOCK HOLMES, Conan Doyle (Barral). LA EDUCACION DE PALMIRA, Nuria Pompeia y Manolo V. (Andorra). FERDINAND SAUSSURE, Nethel y otros (Siglo XXI). ¿CUAL ES EL PAPEL DEL MAESTRO? ¿CUAL ES EL PAPEL DEL NIÑO?, E. Freinet (Lata).

CINE

Madrid

JUNIOR BOONER, de Sam Peckinpah (Carlos III, Consulado, Princesa, Roxy A, Victoria). Narración autobiográfica, amarga y pesimista sobre un mundo estructurado olvidándose del individuo, y sobre una vida que no está hecha para superar ese mundo.

RENDEZ-VOUS A BRAY, de Delvaux (Alexandra). TO BE OR NOT TO BE, de Lubitsch (Bellas Artes). EL ANGEL EXTERMINADOR y NAZARIN, de Buñuel (California). EL PROCESO DE VERONA, de Lizzani (Galileo). MORTE A VENEZIA (Palace, Pefalver, Pompeya). JEREMIAH JOHNSON, de Pollack (Conde Duque). CABARET, de Fosse (Albéniz). EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN, de Fisher (Aragón). EL CLUB DE LOS ASESINOS, de Dearden (Carretas). EL COMPROMISO, de Kazan (Quevedo). CONFESIONES DE UN COMISARIO, de Damiani (Lope de Vega). LA DECADA PRODIGIOSA, de Chabrol (Bristol, Lisboa, Kursal, Odeón, Oporto, San Blas, Versalles). EL DIA DE LOS TRAMPOSOS, de Mankiewicz (Príncipe Pío). FRENCH CONNECTION, de Friedkin (El Español). EL INDIO ALTIVO, de Redd (Sol). LOS LOCOS AÑOS DE CHICAGO, de Jewison (Goya, San Diego). PLANETA PROHIBIDO, de Wilcox (Riviera). ¿QUE ME PASA DOCTOR?, de Bogdanovich (Coliseum). YO VIGILO EL CAMINO, de Frankheimer (Excelsior, San Remo).

Barcelona

RENDEZ-VOUS A BRAY, de Delvaux (Arcadia). LA ESTRUCTURA DE CRISTAL, de Zanussi (Ars). TO BE OR NOT TO BE, de Lubitsch (Ars). LE STREGHE (Alexis). CABARET, de Fosse (Florida Cinerama). EL CARNICERO, de Chabrol (Barcino). EL CLUB DE LOS ASESINOS, de Dearden (Diana). CON LOS DEDOS CRUZADOS, de Brooks (Novedades). FRENCH CONNECTION, de Friedkin (Principal Palacio). KLUTE, de Pakula (Diagonal, Excelsior). LOS LOCOS AÑOS DE CHICAGO, de Jewison (Unión H). LOS QUE NO PERDONAN, de Huston (Jaime I). EL MENSAJERO, de Losey (Adriano, Levante, Spring). MI QUERIDA SENORITA, de Armilán (Coliseum). MORBO, de Suárez (Comedia). QUEIMADA, de Pontecorvo (Sanllehi). LA VERGÜENZA, de Bergman (Savoy).