



«El hombre de la Mancha» («The man of la Mancha», 1972), de Arthur Hiller.

vela de Cervantes, sino «El hombre de la Mancha», comedia musical de Dale Wasserman y Mitch Leigh, inspirada —eso sí— en aquella. Se produce así un conglomerado bastante heterogéneo, donde los elementos recogidos aquí y allá de la obra cervantina vienen mezclados con características típicas y tópicas del «musical» neoyorquino estilo «gran Broadway». Sin conocer el montaje escénico, creo que Hiller ha utilizado para su film la misma estructura narrativa que sustentaba el espectáculo teatral. De donde se deriva el mayor atractivo y el mejor de los bastantes escasos aciertos existentes en la película. Que se nos ofrece como una ficción recreada por Cervantes en la cárcel de Sevilla ante sus compañeros de presidio. Más exactamente, queriendo salvar el manuscrito del «Quijote» ante los demás presidiarios que la forman un juicio para ver si es digno de conservar sus posesiones personales, el literato les propone un juego: escenificar entre todos aquello mismo que cuenta su manuscrito; él será don Quijote; su criado, Sancho Panza, y los encarcelados incorporarán los restantes papeles. Aprovechando un baúl de efectos teatrales que Cervantes lleva consigo, se irán maquillando conforme convenga a los distintos personajes. La imaginación hará el res-

to para transformar el lóbrego calabozo comunitario en campos de la Mancha, casa de don Quijote o venta de pueblo, centro fundamental de la acción.

Estructura siempre interesante la de la ficción dentro de la ficción, la de la ficción asumida y mostrada al espectador como tal, presenta también en «El hombre de la Mancha» caracteres de notable habilidad. Dados los peligros que siempre acechan a la hora de abordar los «clásicos inmortales», el riesgo queda disminuido si desde el principio se plantea este acercamiento como el resultado del juego de un grupo de improvisados actores que buscan divertirse durante unas cuantas horas. El intento va más allá, por supuesto, sobre todo en cuanto se refiere a la figura de Cervantes, a quien se enlaza de forma vital con su personaje, hasta llegar a fundirlos en un binomio prácticamente indivisible. Lástima que al «Manco de Lepanto» —que aquí no es manco ni recuerda para nada la «guerra con el infiel»— no le procesase la Inquisición como en la película se da a entender, sino un simple Tribunal económico que le acusaba de quedarse con los fondos procedentes de las tercias y alcabalas de varios pueblos del reino de Granada...

Pero, a pesar de todo, esos peligros de que an-

tes hallaba terminan por hacerse realidad. Catorce canciones —mediocres en buena parte— no se insertan fácilmente a lo largo de dos horas en un trama como la del «Quijote». La artificiosidad a que conduce el distorsionamiento de las situaciones se traduce más de una y dos veces en ridículo; las secuencias referentes al yelmo de Mambrino o el salmo final pueden dar ejemplo de ello. El histrionismo de todos los actores (medalla de oro para Peter O'Toole, excepción para Sofía Loren, aunque sólo sea por su cada vez más increíble belleza), el desparpajo con que Hiller les ha dejado hacer sus «números», contribuye a aumentar esta dimensión de ridículo. Por otra parte, la profundización en el conflicto cervantino realidad-imaginación sólo se da a través de largos parlamentos, sin que la imagen traspase nunca un nivel superficial, aparente. No obstante, es «El hombre de la Mancha» (1972) el más estimable de los trabajos de Arthur Hiller exhibidos en España (1). El «play-back» de «El sueño imposible» o el de «Aldonza» muestran cómo un hasta ahora mediocre director de oficio puede tener también su sensibilidad.

Unida con la anterior por el nexo de la interpretación de Sofía Lo-

(1) Véase entrevista con Hiller en el número anterior de TRIUNFO.

ren, «Blanco, rojo y...», de Alberto Lattuada (1972), coproducción italo-española con un par de planos para Gallardo, tres o cuatro para Fernando Rey y cinco o seis para Teresa Rabal. «Folletín de la monjita y el comunista» podría titularse esta película, cuyo argumento es digno de ser narrado por Luis Carrandell. El viejo Lattuada juega a todas las ambigüedades posibles e imposibles, a todos los equívocos imaginables e inimaginables, para llegar a la «audacia» de los planos finales: monja que besa en la boca al comunista (que se muere, eso sí), comunista que estrecha el crucifijo entre sus manos (aunque maldice por lo bajinis, eso también)...

■ FERNANDO LARA.

## Snoopy, protagonista

Los «peanuts» continúan sin tener una traducción cinematográfica adecuada. Ya sucedió en «Carlitos y Snoopy», y ahora con el segundo film de la serie, «¡Snoopy vuelve a casa!», también dirigido por Bill Meléndez. Quizá sean problemas de animación de los dibujos, aunque me inclino más por la idea de que es la propia esencia de las creaciones de Schulz la que impide unos resultados válidos en la pantalla. Esencia que viene cualificada por la reflexión y no por la acción, por el pensamiento de unos personajes y no por su dinámica, por una interiorización y no por una narrativa. Lo que sirve para historietas

de pocas viñetas se queda corto, insuficiente, a la hora de mantener unas imágenes en movimiento durante ochenta minutos. Se salvan así situaciones concretas, momentos aislados, frente a la atonía general que domina el conjunto. A ello colabora, y no poco, una desastrosa banda española de sonido, con traducciones lamentables de las letras de las canciones, doblaje con voces sudamericanas sin ninguna gracia, e incluso un tono bajo de grabación que hace inaudibles muchos diálogos, resta brillantez a la música y prácticamente elimina los efectos-sala. Tampoco la copia —al menos, la que se exhibe en Madrid— reúne las debidas condiciones en cuanto a imagen, con un deficiente talonado de color y saltos continuos de montaje. Datos todos ellos que no se pueden despreciar a la hora de hacer una reseña crítica.

Con respecto a los «peanuts» existe también un equívoco importante: el de considerarlos como un «comic infantil» (la prueba es que el cine madrileño que ha programado «¡Snoopy...!» sólo da una sesión diaria del film, dedicada —por la hora, 4,30 de la tarde— a los crios), cuando de las características que citábamos más arriba se desprende fácilmente lo contrario. Así, «Snoopy, come home!» (1972) es, bajo su apariencia intrascendente, una historia de amor o —más aún— un intento de reflexión sobre el amor y la sole-

dad. Nadie que siga la trayectoria de Schulz puede sorprenderse por esta a primera vista exagerada afirmación. Si puede sorprender algo más ver cómo Snoopy le ha quitado limpiamente a Charlie Brown el carácter de protagonista de la serie. ■ F. L.

## ¿Qué fue de René Clément?

Una coproducción franco-italiana de 1961 nos recuerda ahora aquel René Clément vital, divertido, humanista, sensible con tendencia a exagerar, preocupado por realizar un cine que conectara de alguna manera con la vida nuestra de cada día. «Che gioia vivere», basada en un relato de Jacopetti, es una iconoclasta versión del anarquismo, fresca, tierna y, a veces, delirante. Aún no lejano en esas fechas de «Juegos prohibidos», quizá la obra más importante de Clément, en «Che gioia vivere» se plantea el difícil juego de reírse de todo, de tomárselo todo a broma, de destacar los «tics» más ridículos de cualquier activista político. La empresa, que en teoría es muy arriesgada, se resuelve en la película de manera sensata. La familia de anarquistas que preparan sus maletas para ir a la cárcel cada vez que se celebra un festejo importante, el cura que los quiere seducir enseñándoles espantosas fotografías de lejanas y exóticas misiones, el confesorio por el que todo el mundo escaparse, los fascistas recién allegados al partido sólo por hambre, los genios que vienen a tirar las bombas... todo es un cúmulo de disparates enloquecidos, que los ortodoxos radicales encontrarán quizá irreverente, pero no pasa de ser una broma lozana y frescachona. Sólo el nuevo partido nazi, el de los «defensores del orden», que

