

ALIANZA EDITORIAL

EL LIBRO DE BOLSILLO

Ensayo y Ciencias Humanas

Obras de reciente publicación

423

Sigmund Freud
Nuevas aportaciones a la interpretación de los sueños.

*** 425

Edmund Wilson
Hacia la Estación de Finlandia.

427

Paul Roazen
Hermano animal: la historia de Freud y Tausk.

429

Macfarlane Burnet
El mamífero dominante

431

Carlos Castilla del Pino
La culpa

** 433

Enrique Ruiz García
Subdesarrollo y liberación

435

Assar Lindbeck
La economía política de la nueva izquierda.

* 438

Henry Kamen
La Inquisición española

Varios

*** 428

Simone Ortega
Mil ochenta recetas de cocina.

ARTE • LETRAS • ESPE

exacta comprensión de lo que se le ofrece.

Sin embargo, sería excesivo considerar que Marsillach, en la primera ocasión en que se encuentra tras la cámara, hubiese logrado un absoluto dominio del nuevo lenguaje. En un campo estrictamente cinematográfico, «Flor de Santidad» no puede adscribirse a la brevísim lista de obras totalmente logradas que puede ofrecer nuestro cine. Y esto es lógico. Y más aún: en la nueva trayectoria de Marsillach servirán los errores de su película como base de arranque de una nueva obra. Los puntos de partida de su «opera prima», ya señalados más arriba, son, sin duda, más importantes que las deficiencias. Y no está el cine español en situación de no valorar la dignidad, la seriedad y el talento que

que no posibilitan una comprensión total de la imagen. (¿Por qué la cruz quemada por los velones en la escena del exorcismo? ¿Por qué el sonido sube de volumen interrumpiendo el diálogo? ¿Por qué La Santidad tiene quemada la boca en la última secuencia?) A pesar de estas limitaciones, se puede pensar que Marsillach ha utilizado para su película una narrativa gélida, un distanciamiento helado que de alguna manera elimina lo posible y necesaria complicidad del espectador con lo que está viendo en la pantalla. Una película coral como ésta, quizá necesitara una mayor profundización —incluso sentimental— en los personajes centrales, que comprometieran al espectador sentado en su butaca con lo que se le cuenta.

nuevos planos narrativos que diferencien más claramente los diversos estratos en que se mueve la película. Así, resulta que «Flor de Santidad» es lineal. Y que a la complicación política de la historia (dentro de lo que en la versión que se exhibe se entrevé) no corresponde una complicación estilística que la explique mejor.

La historia de Valle-Inclán (que Marsillach, sin duda, respeta, aunque añadiendo nuevos textos al original y aplicando nuevos y más actuales criterios) sí daba pie a ese enriquecimiento temático y formal. En considerar más o menos un personaje —más tipos que individuos en la película— estriba quizá la dificultad que aquí se destaca. Que, insisto, por encima de cualquier otra apreciación, no dejan de convertir a éste en uno de los títulos más insospechados de nuestra cinematografía.

«Flor de Santidad» cuenta con una serie de colaboradores, generalmente marginados de los comentarios críticos, y que en esta ocasión adquieren una dimensión de co-creadores. Fernando Arribas, en la fotografía; Víctor Cortezo, en los figurines, y Carmelo Bernaola, en la música, apoyan con fuerza el mundo creado por Marsillach. Y en la larga lista de actores, Eliana de Santis, en La Santidad, y María Bassó, en Juana del Bretal, son seguramente los mejor utilizados. ■ DIEGO GALAN.



Eliana de Santis.

en «Flor de Santidad» Marsillach refleja.

Es difícil juzgar una película que ha sufrido el rigor de la censura de una manera evidente. Pero ya estamos acostumbrados a superar esta situación haciendo tabla rasa de todos los títulos censurados que estamos obligados a ver. Sin embargo, en el caso de esta película hay momentos muy graves de censura

Y es aquí donde creo que reside la limitación principal de Marsillach. Quizá el temor al lenguaje del cine ha convertido al paisaje y la ambientación en los principales protagonistas de la película. Supeditado a esto, lo que no existe es una profundización de la situación narrada, un escarbamiento que conduzca la historia de La Santidad y lo que la rodea a

La maldición de los santos varones

Película «maldita» por excelencia, «Bésame, tonto» («Kiss me stupid»), de Billy Wilder, llega ahora a Madrid, nueve años después de su fecha de producción y tras haber recorrido prácticamente toda España. Llega, además, pa-

ra ser exhibida en locales donde se refugian los desechos de estreno durante una sola semana y en programa doble, con una copia execrable para completar tan lúcida presentación. Que viene a ser el reflejo ibérico del trato que ha recibido el film en todo el mundo, desde que la Liga de Decencia norteamericana lanzó contra él sus anatemas, calificándolo nada menos que de «manifiestamente indecente e inmoral», como «grosero indulto de la inmoralidad», lo que le indujo a considerarla «película condenable para todos los públicos». Su estreno fue —según Alexander Walker en «El sacrificio del celuloide»— uno de los principales motivos de la ruptura acaecida a finales de 1964 entre la puritanísima Liga y el Production Code Administration, organismo de autocensura de la industria «hollywoodiense» que había autorizado la realización del film. «Es difícil admitir que esta aprobación —diría el comunicado de la Liga de Decencia— no sea la traición final de la confianza que tantos habían depositado en el propio autotcontrol de la industria». Los «decentes oficiales» norteamericanos llamaron en su apoyo a organizaciones judías similares para llevar a cabo un boicot conjunto, acentuando su condena por el hecho de haberse estrenado «Kiss me stupid» en el período sagrado de Chanukah y Navidades», lo que, en su opinión, suponía «una decisión comercial sin respeto para las sensibilidades judeocristianas de la mayoría del pueblo americano». Este boicot resultó enormemente efectivo, y —con la ayuda de una crítica displicente y también ofendida— determinó el rotundo fracaso comercial de la película y su subsiguiente venta al extranjero en pésimas condiciones. Como diría Wilder posteriormente: «Tras el fracaso de «Kiss me stu-



«Bésame, tonto» («Kiss me stupid»), 1964, de Billy Wilder.

pid", I. A. L. Diamond (habitual coguionista del autor vienés) y yo nos miramos durante semanas como padres que han engendrado un hijo de dos cabezas y no se atreven ya a tener relaciones sexuales».

Si la tensión entre la Liga y el Production Code Administration estallaría definitivamente pocos meses más tarde, con la aparición en plano medio de los pechos desnudos de una prostituta negra en «The pawnbrokers», de Sidney Lumet —que, por cierto, ahora empieza a verse entre nosotros—, Wilder ya no se recuperaría nunca del fiasco comercial de «Bésame, tonto», más aumentado que corregido por sus escasas obras posteriores («En bandeja de plata», «La vida privada de Sherlock Holmes» y «Avanti»). Incluso, tras el aún reciente estreno de esta última —de nuevo con Jack Lemmon— en Estados Unidos y las violentísimas diatribas que ha recibido por parte de la crítica, el autor de «El apartamento» ha anunciado su decisión de retirarse definitivamente del cine. Hollywood no perdona ni siquiera a hombres que, como él, están cargados de Oscar, de éxitos de taquilla, y significaron durante veinte años un sólido soporte de su industria, a través de películas como «El crepúsculo de los dioses», «El gran carnaval», «Sabrina», «Ariane», «Con faldas y a lo loco» o el ya citado «The apartment». Quizá su film más redondo en todos los sentidos.

Aunque para muchos sea este anatematizado «Kiss me stupid» el que

deba ocupar ese puesto de honor, ¿Por qué, entonces, los santos varones desplegaron tal ira —no menos santa— contra él? Wilder se apoya en el esquema dramático de la conocida comedia «La hora de la fantasía» (representada en España hace un par de temporadas por Irene Gutiérrez Caba con dirección de José Luis Alonso) para proponer otra de sus cáusticas visiones sobre la sociedad americana y los resortes, fundamentalmente el dinero, que mueven a sus individuos. La clásica estructura del cambio de personalidad, tan habitual en la comedia y en el propio cine de Wilder, donde los personajes casi siempre están fingiendo lo que no son en realidad —ejemplos extremos serían «Con faldas y a lo loco» e «Irma la dulce» (1)—, motiva aquí el que, durante una noche, una prostituta encarne el papel de ama de casa y un ama de casa el de la prostituta, con la «subversión de valores establecidos» que ello determina. Ambos personajes —y el intermedio, un compositor pueblerino dispuesto a vender como sea sus partituras a un famoso «showman», continuamente ridiculizado por Wilder— saldrán enriquecidos de la experiencia, al igual que el espectador, motivado a pensar que todo orden es una mera convención, que las funciones socia-

(1) A este respecto, puede consultarse el artículo de Michel Ciment, «Sept réflexions sur Billy Wilder» («Positif», núm. 127), hasta el momento, el mejor trabajo de conjunto realizado sobre este cineasta.

les de la persona no determinan necesariamente la entidad humana del individuo. Dos horas, quizá demasiado largas, sirven al viejo zorro de Wilder para recordarnos, si hacía falta, que «las apariencias engañan», y que es dando la vuelta a una situación como mejor puede reconocérsela. Al mismo tiempo que expresa en imágenes la concreción de ese deseo irrealizable que todos hemos sentido alguna vez y que queda enunciado por la frase hipotética «Si yo fuera...».

■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Dos montajes en un Colegio Mayor

En un apartado Colegio Mayor, dentro del programa de la I Semana de Teatro Universitario, dos obras seleccionadas entre los grupos independientes y colegiales que se sometieron a un ciclo preliminar.

Las obras eran nada menos que «Ubu Rey», de Jarry, por el grupo del propio Colegio —el Siao Sin—, y «Qué bonita es la guerra», por los de Taular 12. Una, por la tarde, y la otra por la noche.

Imposible pedir más riesgo. Imposible afrontar obras que ofrezcan más posibilidades de fracaso a dos grupos inexpertos. Y, sin embargo, el resultado fue excelente en el «Ubu Rey» y más que satisfactorio en el caso de la comedia inglesa.

En el «Ubu...», obra aún no estrenada por nuestro teatro profesio-

nal, escándalo del pasado, del presente y del porvenir para los públicos sin imaginación, alcanzó el grupo colegial un nivel de invención, de agresividad, de frescura y de ritmo totalmente ejemplares. Se notaba en algún caso la poca experiencia de los intérpretes, pero a nivel colectivo, el trabajo fue excelente. Ni un solo instante se dejó avasallar la puesta en escena por el descaro genial de Jarry; por el contrario, todos los elementos procuraron moverse dentro de la misma línea de sátira y libertad, haciendo del panzudo personaje, tipificación cruel de la moral burguesa, una imagen ridícula y próxima. Todo el mundo se divirtió con un «Ubu...» que se negaba a descender hasta nosotros, perdido en su pesadilla de ambición y, sin embargo, familiar y conocido, como si su aparatosa peripecia de conquista y pérdida de un reino fuera el cuento de hadas destinado a magnificar cualquier historia sórdida de nuestros días. El trabajo del actor que hizo el Ubu fue bazu decisiva en la justeza cómica y crítica de la obra. Una obra que discurría a través de una serie de estampas de «comics», con personajes que saltaban de aquí para allá, vestidos disparatadamente, lógicos a fuerza de alucinados.

Con «Qué bonita es la guerra», el grupo Taular 12 hizo un trabajo en el que se adivinaban muchas horas de ensayos. Faltaban, inevitablemente, muchos elementos originarios intransferibles. La música de la comedia es una mezcla de la mejor tradición frívola del «music-hall» inglés y de la irónica «destrucción» de una serie de canciones sentimentalmente ligadas a la guerra del 14. Es decir, una mezcla llena de violencia crítica, muy difícil de trasponer a otros países. Ni aquí, por ejemplo, tenemos la misma tra-

ducción de «music-hall» ni las canciones utilizadas significan lo mismo. Quizá por eso, el grupo español optó, salvo en una o dos ocasiones, por confiar la parte musical a un par de guitarras y a tres voces, con un resultado global que recordaba la típica canción sentimental de protesta de nuestros medios universitarios. Con ello se perdía no ya una parte de la materia originaria, sino el propio estilo de la obra, convertida la fúnebre frivolidad de los ingleses en un tratamiento más solemne, más cordial y, paradójicamente, más leve. El hecho se entiende: en el contrasentido del mismo título —«Qué bonita es la guerra»— está la crueldad de la obra, ésta se minimiza y revela la insuficiencia de su estilo si se la enfatiza.

Con todo, y pese a las reservas, la versión española de «Qué bonita es la guerra» —otro título que se hizo en media Europa e ignoró nuestro teatro profesional— ha sido muy decorosa, y en la primera parte, antes de dejarse ganar por la «gravedad» del tema, incluso excelente. José Luis Tamayo, el director, quizá temió que resultara equivoco tomarse el título al pie de la letra. Hizo mal, porque así era la puesta en escena de Joan Littlewood, que ganó la calificación de genial de la crítica más aguda y avanzada de Occidente. ■ JOSE MONLEON.

El «Gilgamés», de Víctor García

Victor García ha estado en Barcelona. En el teatro, de forma rápida, hemos hablado de su próximo montaje: una colosal versión del «Gilgamés», texto-mito sobre el origen del hombre escrito hace más de siete mil años.

Las necesidades del espectáculo son muy grandes. Varios países contribuyen en la pro-

ducción. Durante más de siete meses, un dramaturgo, actores y técnicos, trabajarán junto a él, unidos en la compleja búsqueda de un espectáculo teatral.

Victor me cuenta el largo proceso de creación emprendido. El estímulo inicial procede de la epopeya del pueblo sumerio, contenida en doce tabletas de arcilla grabadas en escritura cuneiforme, descubiertas en la biblioteca de Asurbanipal. En ellas se narra la lucha de Gilgamés, Rey mítico de Uruk, y de su amigo Enkidu, contra el demonio Chumbaba. Vencido éste y muerto el amigo, parte Gilgamés en busca de la hierba de la inmortalidad, que una serpiente le arrebató. Es una especie de relato sobre el origen del hombre y del cosmos.

Transformar la epopeya en teatro es una difícil aventura. El primer escollo fue descubrir un lugar teatral, un espacio en donde reunir a un número masivo de espectadores. «Quizá sea —me dice— «L'Orange» de las Tullerías o el patio central de Bellas Artes. En este último habría que construir una estructura para cubrirlo, y se nos iría el presupuesto; en la primera, que se utiliza como invernadero, hay que aprovechar la época en que sacan los árboles y plantas al aire libre».

Segundo problema: conseguir un texto teatral útil que corresponda con los hallazgos de expresión física. El dramaturgo que realiza este trabajo lleva escritas cuatro versiones, sin llegar a una satisfactoria. La concreción poética, la síntesis terminológica y sintáctica de una lengua tan primitiva como el sumerio, choca con la tendencia fatalmente retórica del francés. «¡En cuanto llega el texto, todo se fastidió!», exclama jocosamente Víctor.

Un equipo de 30 actores trabaja colectivamente junto a él; Pierre Clement se ha unido al grupo, recién salido de la cárcel. Es