

circse que se trata de una continuidad de grises participantes de una base común, a la que no diferencian, sino, a lo sumo, matizan. Creo que en esta imagen queda atrapada la reflexión de Huston sobre el material narrativo que ha desarrollado durante hora y media. Luz/sombra, verdad/mentira, realidad/apariencia, comportamiento/ficción, no son valores antitéticos, contrapuestos, sino que todos forman parte de un juego donde sólo el engaño, asumido o ignorado, se erige como regla directriz. La compleja intersección de actividades de espionaje y contraespionaje puestas en pie en «El hombre de Mackintosh» viene a ser entonces —bajo un primer nivel, nada desdeñable, de «cine de acción»— el reflejo de un mundo de tensiones donde se efectúa cotidianamente una traslación decisiva: de lo invólucro se pasa a lo

externas de una misma realidad que disfraza así su presentación para que el engaño pueda continuar.

La postura «cínica» —en la acepción filosófica de la palabra— que Huston mostrara ante la realidad en «El juez de la horca» se prolonga, pues, en «The Mackintosh man». Igual que Roy Bean pasaba de forajido a juez por un simple acto de su voluntad, enmascarándose tras la cobertura de la Ley y el Orden para poder funcionar sin peligro, con la salvaguardia que le proporcionaba su nueva y respetada situación formal en la sociedad, aquí el diputado derechista sir George Wheeler oculta su verdadera personalidad bajo la ardiente defensa de los «sacrosantos valores patrios» y su tenaz hostilidad contra «la subversión y el desorden». Los tres restantes personajes principales de «El hombre de Mac-

huida», de Peckinpah, con una estructura similar ambas películas) que, entre otros errores, contiene el de no explicar cómo Reardon y Mrs. Smith pueden trasladarse nada menos que desde Irlanda a Malta, la última obra de Huston se ofrece, no obstante, como vivo ejemplo de su propia postura vital. Porque aquí también «la apariencia» —film de acción— viene en buena parte modificada por el resultado de la reflexión, que, casi imperceptiblemente, efectúa sobre ella el cineasta. ■ FERNANDO LARA.

¿«Apertura» para el cine?

Como en todos los circuitos, también en el del cine se habla estos días de «apertura». Quien más y quien menos ha oído que el Comité de Censura revisará algunos de los títulos «malditos» que nunca consiguieron atravesar la frontera. Incluso se llega a comentar que el famoso «tango» de Bertolucci o la no menos «naranja mecánica» de Kubrick se censuran de nuevo. Es decir, que en estos medios se asegura una mayor libertad para la exhibición; que con estas cosas, si van a ser como se nos dice, los españoles quizá no tengan que hacer tantos viajes al extranjero para enterarse de cómo va el mundo de la cinematografía.

Pero de lo que no se habla (y sin que estos comentarios se entiendan como promesa firme o postura oficial ya decidida) es de esa misma «apertura» referida al cine español. De lo que nadie parece estar enterado es de si va a autorizarse al cine español a hablar finalmente de España.

Estos días se estrena la película de Eugenio Martín «Una vela para el diablo». El título es, por muchas razones, interesante. En primer lugar parece que la autorización para ser exhibida estuvo retenida durante varios meses por censura, y finalmente

fue autorizada, no sin hermosos y contundentes cortes. A pesar de ellos, puede verse cómo los criterios de «apertura» se hacen evidentes. Algún desnudo, alguna relación pecaminosa, algún morbo insólito se deslizan en la proyección. Y por este lado, se supone que puede abrirse aún más la mano hasta que los censores pierdan el miedo a que un español vaya a escandalizarse ante escenas similares.

Pero por lo que también resulta ejemplar «Una vela para el diablo» es por cuanto tiene de omisión de la realidad española. En realidad, la película corresponde a la serie puesta en moda recientemente del film de terror de corte europeo. La sangre, la tensión dramática y algún nombre extranjero en el reparto. Pero nada que pueda acercarse a un tratamiento serio o verosímil de la realidad española.

Y aún más, «Una vela para el diablo» (que despierta alguna que otra carcajada en el público) es una de esas películas donde no se ha querido conseguir en ningún momento que la comercialización dependa directamente de la verosimilitud y del respeto al espectador. Quien vea la película no discutirá el absurdo de la localización de los decorados, del vestuario, de los diálogos, de la composición «psicológica» de los personajes, de la estridente interpretación, de las situaciones descabelladas carentes de lógica... «Una vela para el diablo» se adscribe, en definitiva, al cine español de cada día. A ese cine en el que ya nadie se plantea un reflejo medianamente serio de la realidad de cada día ni cuenta con la posibilidad de que el espectador sí se da cuenta de todo lo que sale en la pantalla. Los productores españoles han prescindido de aquellos lejanos tiempos de los heroicos Fernán-Gómez o Berlanga, y de la imposibilidad de interesar con la realidad han respondido con la más de-

lirante ciencia-ficción. ¿Quién va a poder devolverles ahora el tiempo perdido?, ¿las generaciones cinematográficas machacadas?

Un cine que pueda continuar la insólita trayectoria de «La vida por delante» o «El verdugo» no parece viable. Incluso los jóvenes realizadores hablan ahora de contratos a actores extranjeros superfamosos. Y ello no sólo por el afán de comercialidad internacional, sino porque, en definitiva, sus personajes y sus historias no precisan de rostros como los de Rafaela Aparicio. La concepción del cine ha debido orientarse hacia una híbrida europeidad que se desgaja del pan nuestro de cada día. Saura y pocos más insisten en un acercamiento a España. Pero el resto del cine español ha sido obligado a creerse que lo suyo es competir en mercados extranjeros cuando dentro de casa tienen una competencia a la que no pueden dirigirse. «Una vela para el diablo», como ejemplo, tiene bastante que decir. La «apertura» se considera aquí algo aparente, sin duda importante, pero también tramposo si no viene acompañado de la autenticidad que cualquier arte precisa para ser válido y para ser popular. ■ DIEGO GALAN.



John Huston.

relativo, de lo manifiesto a lo confuso, de lo objetivo a una completa amalgama de datos equívocos. Si los personajes del film salen de la sombra para introducirse de nuevo en ella tras un fugaz paso por la luz, sería erróneo extraer de aquí una fácil conclusión que sólo manejando valores absolutos resultaría cierta. Porque ni «luz» ni «sombra» (ni ninguno de los otros términos enunciados a continuación) son aquí otra cosa que conceptos aparentes, proyecciones simplemente

relativo, de lo manifiesto a lo confuso, de lo objetivo a una completa amalgama de datos equívocos. Si los personajes del film salen de la sombra para introducirse de nuevo en ella tras un fugaz paso por la luz, sería erróneo extraer de aquí una fácil conclusión que sólo manejando valores absolutos resultaría cierta. Porque ni «luz» ni «sombra» (ni ninguno de los otros términos enunciados a continuación) son aquí otra cosa que conceptos aparentes, proyecciones simplemente

cional en el año 1973, concedido por el Fondo Nacional de las Artes, de la Argentina, son elementos que la hacen decididamente acreedora a un comentario crítico.

Se trata, por lo demás, de una propuesta teatral nada corriente. Dos personajes —Chaplin y el Chico— se encuentran en la calle. El Chico resulta ser una muchacha, que se instala en la casa de Charlot. Fracasada la vida en común, los dos personajes recuperan su libertad inicial. Esta podría considerarse la línea ideológica de la obra. En lo anecdótico, los cinco autores de «El gran soñador» imaginan una serie de situaciones, de claras connotaciones realistas algunas de ellas —por ejemplo, la movilización del personaje y su participación en la guerra—, totalmente fantásticas en otros casos. Bien entendido que «El gran soñador», mimo-drama con música para una película muda, utiliza siempre un material y un lenguaje nada naturalistas. El subtítulo de la obra —«Si se hubiera atrevido»— parece subrayar claramente que toda la representación es sólo el «gran sueño» del protagonista y, como tal, sujeto a sus propias leyes y libertades. No existiría, pues, de hecho, más que una acción congelada para intercalar ese sueño no vivido en Charlot.

Creo yo que los aplausos de la otra noche estaban más dedicados al esfuerzo y talento de los dos mimos —Leonor Galindo y Héctor Malmaud— que a la obra como tal, aunque en la concepción de ésta no dejen de darse una serie de elementos ingeniosos y culturalistas que expliquen su éxito ante ciertos sectores de público. Pensemos, por ejemplo, en la identidad de los personajes. Para mí no tiene demasiado sentido recurrir a la iconografía chapliniana, por cuanto ello crea una automática tensión entre imágenes guardadas en nuestra memoria y las que, a partir de sus propias necesida-



«El gran soñador»

No sé si «El gran soñador» llegará a ofrecerse en temporada regular madrileña o se quedará en las representaciones esporádicas. En todo caso, tanto la buena acogida recibida de la mayoría del público del Español la noche del estreno, como el ostentar el Premio a la mejor obra de autor na-