

eterno teatro salido del teatro. El hecho de que Luis Ortega sitúe al espectador ante unas Canarias bien distintas a las que pregonan los carteles de turismo no hace sino subrayar uno de los más claros valores de su obra. Combatir el cliché, evidenciar ante el espectador el carácter enajenante que el cliché de las «islas afortunadas» posee. Someterle una imagen teatralmente nueva de una realidad canaria.

Alguien podría pensar que mis elogios entrañan una defensa del localismo. Nada más lejos de mis propósitos. Lo que yo veo en «Malpais» es una vocación de autenticidad, y ésta sólo se encuentra cuando se habla de lo que se sabe y se siente realmente. ¡Qué superior dignidad, por ejemplo, la de los actores del grupo, hablando en su acento cotidiano respecto al esfuerzo, tantas veces humillante, de inventarse una forzada fonética que los convierta, por el tiempo y las palabras exactas de la representación, en ciudadanos vallisoletanos!

Este ha sido mi tercer viaje a Tenerife. Nunca encontré en un teatro canario nada que me moviera tanto a desear entender a sus gentes, a querer convivir en sus problemas, que este «Malpais», antilocalista, pero con los ojos abiertos a un mundo que, sin haber asomado jamás a una postal o a una guía de turismo, está muy cerca del director, de los actores y del autor del texto. ■ JOSE MONLEON.

CINE

La frustración de la adolescencia

Tanto Losey como Bogdanovich han reali-

zado recientemente unas películas en las que el paso de la infancia a la adolescencia les servía como medio de acercamiento a la comprensión de sus propios conflictos de adultos en el seno de una sociedad concreta. En «El mensajero», el descubrimiento de la sensualidad no sólo ocasionaba a su protagonista una total frustración, sino que ésta se entendía como producto de una bien organizada diferencia de clases en la que el sexo adquiere un sentido particular y decisivo. Para Bogdanovich, por su parte (en «The last picture show»), la recreación de su propia etapa adolescente le servía, por vía nostálgica, para exponer el desengaño de toda una generación que, al tiempo que fue madurando en su desarrollo sexual, entendió que la realidad del sexo (entendida «a priori» como liberación total) no era sino sólo una más de las opresiones que, por las mismas causas que en la película de Losey, seguirían sufriendo a lo largo de su vida.

En ambos casos (con las enormes y lógicas diferencias que distancian entre sí a estas películas), sus autores se acercaban al mitificado mundo de la infancia —y su posterior desenlace en la adolescencia, y al de éste y su definitivo resultado en la edad adulta—, derrochando precisamente esa mitificación y entendiendo que quizá fuera a causa de ella que surgió su posterior angustia de soledad. La vida no se fracciona en etapas, sino que forma una sola unidad a la que pueden aplicarse en todo momento las circunstancias que sólo se consideran aptas para el adulto.

En la misma línea, aunque condicionado a los límites de un género cinematográfico, Robert Mulligan nos había presentado en su película «El otro» una infancia menos tierna y mucho más activa que la que acomodadamente nos presentaron siempre los defensores de un mundo ideal burgués; aquella en la que los niños son seres pu-



«Verano del 42», Robert Mulligan (1971).

ros (en un sentido cristiano) y espejo de la perfección que los adultos (atormentados por confusos sentidos de culpa, derivados igualmente de la concepción cristiana del pecado) soñaban para sí mismos.

En este sentido, su película «Verano del 42» (que ahora se estrena en España) es capaz de convulsionar a cuantos siguen considerando que los adolescentes son niños grandes, sin problemas de importancia y sin curiosidad alguna por la vida. Los protagonistas de esta película de Mulligan se nos ofrecen en su frenética y auténtica obsesión por el sexo que el medio familiar y social que viven les impide conocer plenamente. Esa obsesión (disimulada hasta extremos insospechados en el doblaje de la versión española) no viene sino a ser la réplica de una educación sentimental y falsa que niega la realidad del individuo.

Sin embargo, sería posible exagerado pensar que Mulligan ha ofrecido en esta película un análisis de la adolescencia en la línea de seriedad que lo hicieron tanto Losey como Bogdanovich. Cierto que no se trata aquí de hacer comparaciones, pero, por sí sola, «Verano del 42» se diluye fácilmente en sonrisas complacientes, como si la meta prevista al realizar la película se hubiera limitado a conseguir la sorpresa del

espectador al ver moverse (y hablar) en la pantalla a unos chicos que pueden recordarle su lejana y problemática adolescencia. Y así, en lugar de, a partir de ese inmediato y válido contacto, trazar los medios para una profundización más consistente (en la que la obsesión sexual que se narra se estudie en sus causas fundamentales), Mulligan se ha orientado por el sainete en el que cuentan más las situaciones divertidas que su significado. Su película estructura una serie de situaciones aisladas (el descubrimiento del libro sobre el sexo; la sesión de cine donde uno de los chicos cree haber acariciado a su acompañante en lugares más sabrosos que el brazo; la compra de anticonceptivos...) alrededor de un núcleo principal, expuesto con cierto idealismo: el primer amor, con la fascinación por la mujer inaccesible; los primeros y tímidos contactos y, finalmente, la realización física de ese amor (que en la versión española también se nos escamotea a pesar de ser de una enorme importancia para la total comprensión de lo que Mulligan cuenta).

«Verano del 42» es víctima de un tratamiento «literario» de la realidad no exento del clásico «buen gusto», a pesar del escándalo que pueda producir en determinados estratos de nuestro público. Creo que la película sintetiza

excesivamente en el terreno del sexo los complejos aspectos que, al menos teóricamente, rodean sin duda al protagonista en ese verano del 42. Su brusco rompimiento de la adolescencia a través del conocimiento físico del sexo, posiblemente sea una forma romántica de entender la cuestión.

Esta simplificación, si bien disminuye la reflexión que Mulligan podía habernos ofrecido sobre los condicionamientos que sufre la oprimida y sofocante etapa de la adolescencia, permite en cambio (al menos en un panorama español) presentar unos seres más cercanos a la realidad que los que normalmente padecemos en las atildadas y «bienpensantes» crónicas que nos ofrece el cine cotidiano. Ante tanta versión rosa o verde, «Verano del 42», en este sentido, ofrece algo de aire fresco, aunque se mantenga en similares presupuestos. ■ DIEGO GALAN.

Entre la marginación y el humanitarismo

La marginación es seguramente el gran tema del cine joven norteamericano de la última década. De una forma u otra, sus protagonistas han sido seres desplazados de la sociedad en que vivían, solitarios de un orden establecido en

el que se negaban a participar, rebeldes a una situación de hecho que no les inspiraba sino hastío, irritación o clara repulsa. Dentro de esta galería de personajes —abierta a todo tipo de reflexiones políticas y sociológicas— figura el Harold Chasen en quien Hal Ashby centraría su segundo largometraje, «Harold and Maude» (1971). No es una novedad en él, pues ya su «opera prima» —«The landlord» (1970), no estrenada en España— narra la historia de un joven de la alta burguesía que se marginaba de su medio social yéndose a vivir a un «ghetto» negro. Harold pertenece a la misma clase, pero su rebelión contra ella, contra varios de sus típicos elementos caracterizadores (una madre absorbente y entregada al dinero, un tío militar de extrema derecha, un psicoanalista que no sabe salir de sus pocos esquemas, un sacerdote conservador), tomará aspectos claramente necrófilos. Frente a la falsa vida que ese ambiente social le propone y casi le impone, Harold elige la muerte, al menos como ceremonia, como forma de representación. Simula suicidios continuamente, en parte como un juego que quiere ser agresivo hacia la figura castradora de su madre —y que ésta ya recibe con indiferencia— o hacia las posibles novias que, como futuras sustitutas suyas, ella le busca; pero también en otra parte por una sincera fascinación respecto a todo cuanto se relaciona con la muerte, que le lleva a asistir a entierros y funerales de gentes desconocidas como máxima distracción. La complacencia onanista en un erotismo tántrico y su transformación exhibicionista cara a las personas que odia, es en lo que Harold basa su rechazo individual y estéril del mundo de formas en que ha nacido.

Para la inteligente descripción de este personaje, tratado desde el humor negro y la construcción de situaciones chocantes, Ashby —basándose en una novela de Collin Higgins que el


COLECCIÓN "LETRAS HISPANICAS"
 (Selección de títulos)

- Machado, Antonio
CAMPOS DE CASTILLA Ed. de José Luis Cano Ptas. 100
- Rojas, Fernando de
LA CELESTINA Ed. de Bruno Mario Damiani — Ptas. 100
- Hernández, Miguel
EL HOMBRE Y SU POESIA
 Ed. de Juan Cano Ballesta — Ptas. 100
- Gómez de la Serna, Ramón
DESCUBRIMIENTO DE MADRID
 Ed. de Tomás Borrás — Ptas. 100
- Alarcón, Pedro Antonio de
EL SOMBRERO DE TRES PICOS
 Ed. de A. López Casanova — Ptas. 100
- Otero, Blas de
VERSO Y PROSA Ed. del Autor — Ptas. 100
- Castelao, Alfonso Rodríguez
CUATRO OBRAS Ed. de Jesús Alonso Montero Ptas. 125

**¡UTILICE NUESTRAS CUENTAS
 CORRIENTES DE LIBRERÍA!**

COMERCIALIZA: PIRAMIDE, Grupo Editorial
 CID, 4 - TEL. 276 38 02-3-4. MADRID-1

**PREMIO PERMANENTE DE NARRATIVA DE LA FUNDACION
 HUGUET PARA NOVELAS DEL PAIS VALENCIANO**

La Fundación Huguet, de Castellón de la Plana, para el fomento del estudio y enseñanza de la lengua de los valencianos ha instituido un premio permanente de prosa narrativa y creación literaria para escritores noveles oriundos del País Valenciano, de acuerdo con las bases siguientes:

Se otorgarán anualmente cinco premios de 5.000 pesetas y, llegado el caso, cinco accésits de 3.000 pesetas en los meses de febrero, abril, junio, octubre y diciembre. Se considerará noveles a aquellos narradores que no tengan publicada ninguna obra de creación de literaria de 50 o más páginas. Los trabajos tendrán una extensión mínima de quince folios y máxima de cuarenta. No se admiten ensayos ni obras de teatro. Se gestionará la publicación de los trabajos premiados por una editorial valenciana. Los originales deberán enviarse a Premis de la Fundació Huguet, Carrera de Moratín, número 15, porta 8. València-1.

En la última convocatoria del premio, correspondiente al pasado octubre, resultó galardonada la novela corta «Penèlope sense pèls», original de Vicent Escrivà.

INAUGURACION DE LA LIBRERIA «EL BROCENSE»

Se ha inaugurado recientemente en Madrid la nueva librería «El Brocense».

Situada en pleno corazón del barrio universitario —en el nuevo Centro Comercial Galaxia—, «El Brocense» pretende representar un nuevo estilo de librerías: un ambiente para gozar de los libros, un «hogar literario» de profesores, alumnos universitarios y escritores, que facilite su intercambio de experiencias y dé origen a un auténtico foco cultural, principalmente en las especialidades de Filología, Lingüística y Crítica Literaria.

propio autor transformaría más tarde en guión cinematográfico y obra teatral— se diría que ha bebido en las fuentes de «The loved ones», la narración de Evelyn Waugh que Tony Richardson puso en imágenes, precisamente en una producción en la que Ashby colaboró como montador. No en el sentido global dado a la obra, pero sí en la contemplación de las ceremonias funerarias y la reacción ante ellas como signo revelador de unos personajes y, sobre todo, en un determinado sentido del humor y casi del absurdo, el autor de «The last detail» (su tercera y, por el momento, última película —con la que Jack Nicholson conseguiría este año el premio de interpretación en Cannes—,

aumentados en apariencia por el hecho de que sea el mismo actor, Bud Cort, quien en ambas encarnes a un personaje pretendidamente lunático, pretendidamente obeso, en desacuerdo con una sociedad mucho más lunática y obsesa que él. Particularizando con mayor detalle, es en el tipo de montaje utilizado donde —dentro de ese plano estilístico mencionado— más próximos se hallan Altman y Ashby, lo que resulta curioso, ya que este último nunca trabajó, en su anterior etapa de acreditado montador, con aquél, sino casi siempre con un director tan convencional y mediocre como Norman Jewison, junto a quien Ashby hasta conseguiría un Oscar por «En el calor de la noche», y que

coincide con él en su gusto común por las ceremonias fúnebres. El contraste, atracción y fusión (1) entre ambos personajes se efectúa en los términos del más acrisolado humanitarismo —tan típico del liberalismo norteamericano—, constituyendo finalmente «Harold y Maude» un «canto a la vida» individualista y fácil, sentimental y «pleno de valores humanos», por lo que no es de extrañar —conociendo los criterios que rigen el certamen— que el film de Ashby obtuviera el primer premio en la última Semana de Valladolid. ■ FERNANDO LARA.

(1) En su elogiosa crítica a «Harold y Maude», Robert Benayoun habla en «Positif» de «una escena que los críticos ame-



«Harold y Maude», de Hal Ashby (1971).

que se aleja notablemente de las dos anteriores) parece recordar con frecuencia la sátira corrosiva sobre el «establishment» USA que constituyó «Los seres queridos». También, en cuanto a método de narración y estructura de relato, otro nombre salta al recuerdo viendo «Harold y Maude»: el de Robert Altman, cuyo «El volar es para los pájaros» («Brewster McCLOUD», a sí mismo de 1971) presenta, especialmente, notables paralelismos estilísticos con el film de Ashby, quizá

sería su primer productor en el ya citado «The landlord».

Si «Harold y Maude» vale en cuanto primera descripción del protagonista masculino, cae vertiginosamente al plantear la relación amistoso-erótica que quiere dar continuidad o, más bien, ruptura a lo anteriormente narrado. Opuesta a Harold por su sentido vitalista, por su decidida creencia de que hay que aprovechar hasta el último minuto de cada día en busca de sensaciones nuevas, la octogenaria Maude sólo

ricanos no han perdonado a Ashby», consistente en que Maude «se acuesta con un Harold repentinamente reconciliado (con la vida) entre pompas de jabón. La escena está lejos de toda connotación sexual literal, porque es, por supuesto, de un total simbolismo». Al igual que los críticos americanos, pero con un mayor poder de decisión, nuestros censores tampoco han perdonado a Ashby tal escena, que no aparece en la versión española. También resulta enormemente extraño que al actor que figura en cuarto lugar del reparto —Cyril Cusack, como Glaucus, el escultor— sólo le veamos en un plano que durará unos tres segundos...