

taje —del propio adaptador— ha salvado con enorme talento los riesgos del trasplante y las limitaciones del espacio utilizado. Luz y vestuario han constituido una expresiva materia escénica; el «atrezzo», mínimo, ha cumplido siempre una función dramática; la música ha creado un sugestivo puente entre el lugar social y geográfico de la acción —una gran propiedad en la Gándia finisecular— y las coordenadas generales en que ese pequeño mundo se encuadra. En cuanto a la interpretación, punto siempre arduo —hacer bien a Chejov desde la tradicional extroversión latina!—, los resultados son decididamente estimables. Unos actores están mejor que otros; cada cual alcanza su propio nivel en el empeño de «vivir la parte»; pero la armonía general del trabajo, la aceptación común de un ritmo, un estilo y una línea gestual es evidente, y presta a esta visión de «L'hort dels cirerers» su última y encomiable coherencia.

Un valioso trabajo, en fin, este del grupo Carnestoltes, tras el cual se adivina, por más que el grupo sea nuevo como tal, una reflexión y una labor muy a tener en cuenta a la hora de establecer una imagen del actual teatro valenciano.

■ JOSE MONLEON.

CINE

El mundo burgués de Françoise Sagan

En su primitiva versión literaria, «La cha-

mada» («La capitulación») destacaba por un brevísimo capítulo central de seis páginas —«El verano», donde se describía la plenitud erótica de dos amantes en un París envuelto por el calor, la soledad y las tormentas. Quizá sea éste, por la concisión de su estilo, por la síntesis emocionada que efectúa de la relación de una pareja, el mejor fragmento que haya escrito nunca Françoise Sagan dentro de su poco convincente novelística. El resto del relato se mantenía en los límites marcados por su propia autora desde «Bonjour, tristesse», en la repetición de unos esquemas narrativos que si en su «opera prima» contenían un grito de sinceridad y rebeldía, se fueron convirtiendo posteriormente en fórmula, en clichés una y otra vez utilizados,

Alain Cavalier, «La llamada» —que ha tardado siete largos años en pasar la frontera, habiendo dejado algunos planos en el camino y sustituido su título por el inocuo de «El amor es un extraño juego»— no ha sabido guardar siquiera la fuerza de ese buen paréntesis veraniego a que nos referíamos. Imágenes convencionales y estereotipadas de lo que en el cine comercial de todos los días se suele entender como «muestra de la felicidad de una pareja», traducen de mala manera las únicas páginas verdaderamente salvables del texto. Los otros noventa y cinco minutos resumen con fidelidad —sólo alterada por algunas síntesis obligatorias y por la supresión de un capítulo final en el que, a manera de epílogo, se daba a conocer la situa-

ción en el film de género («Saqueo a la ciudad»), se limita a fotografiar un guión sofisticado, de contenido burgués, sobre la burguesía, con pésimos diálogos y continua «literatura». El acierto en la realización de secuencias aisladas no justifica un trabajo donde se hacen más notables el escaso aprovechamiento de unos buenos actores y la ambición de acercarse a un Antonioni o, más todavía, a un Bergman, literalmente citado en el film a través de «La hora del lobo». ■ FERNANDO LARA.

«El coloso en llamas»

Entendida como un «tebeo» (y no otra cosa es, genéricamente, esta película) «El coloso en

llamas» viene a ser otra «lección» de cómo el cine norteamericano sabe articular la emoción del espectador y cómo entiendo de síntesis narrativas y depuraciones argumentales. Incluso esta película sirve para comprender el alto grado de cinismo de una industria como la hollywoodiense que sabe entresacar del espectáculo y la

emoción pueriles un par de coartadas morales que justifiquen, a un primer nivel al menos, unas profundas y sociales intenciones: aquí, como en «Terremoto», se trata de «denunciar» la ambición de unos hombres que, por intereses económicos o por afán de notoriedad... no consultan con los bomberos al hacer un edificio. Pero, naturalmente, la «acción» de la película no se destina a justificar tal «mensaje», sino que se estructura en busca de la emoción del espectador, que rápidamente entra en el juego de la identificación con los protagonistas. Identificación aquí facilitada por la amplia gama de personajes encontrados y sus respectivos actores; varias generaciones y varias posibilidades psicológicas han sido organizadas para que cada cual encuentre su ejemplo. Incluso, para intensificar la emoción, los autores de la película autorizan a que alguno de esos personajes muera violentamente en un momento de especial suspense. Así, el riesgo para los restantes es aún mayor, la verosimilitud del enredo se acentúa y se disimula, finalmente, la composición de laboratorio que la película tiene.

No es necesario, sin embargo, que aquí nos lancemos ahora contra «El coloso en llamas»; el lector de estas páginas sabe de antemano de qué tipo de película se trata. Además, como motivo de «Terremoto» ya tratamos de comentar las características básicas de este género «catastrófico», que aquí se repiten religiosamente. Aunque, eso sí, con la salvedad de que, efectos sonoros aparte (inexistentes en esta película), «El coloso en llamas» alcanza mayor brillantez y cuidado, incluso números de circo tan delirantes como el de la recuperación del ascensor. Siempre den-

tro de las características de un «tebeo» infantil. ■ D. G.

«Larga noche de julio»

Luis José Comerón es un nuevo realizador español salido de la «escuela» de Isasi Isasmendi, exactamente de la segunda etapa de este realizador («Estambul 65», «Las Vegas, 500 millones», «Un verano para matar»), es decir, que presenta en sus películas una apariencia de producto «internacional» dentro de un cine de acción brillante y espectacular. Aunque existan notables diferencias entre ambos realizadores y no sólo en lo que a la calidad del resultado se refiere (mayor en Isasi que, por otra parte, encuentra en un sistema de trabajo una forma de sorprender dentro de la más tradicional estructura del «comic» de acción), la influencia en Comerón es notable.

«Larga noche de julio» es, en este sentido, un esfuerzo por mantener la «atención» del espectador en el desarrollo de una acción que acaba en sí misma; las intenciones de Comerón no superan el puro ejercicio de rodaje. Con este límite de ambición es analizable su trabajo, aunque en él se encuentren posiblemente los condicionamientos que no permitirán a Comerón realizar una labor artísticamente inquieta e importante. Dentro, sin embargo, de sus propias metas, justo es reconocer en «Larga noche de julio» la dignidad de quien no está dispuesto a engañar torpemente al espectador, como tanto se estilaba en numerosas producciones españolas. Por el contrario, existe en este realizador la impronta de Isasi al no regatear los elementos que el propio planteamiento de la película exige, servidumbres económicas aparte.

La anécdota que se



Catherine Deneuve e Irene Tunc, durante el rodaje de «El amor es un extraño juego» («La llamada», 1968), de Alain Cavalier.

dentro casi siempre del ambiente de una sofisticada y amorosa burguesía parisina ante cuyos comportamientos la escritora empleaba cada vez menos una mirada crítica.

Al ser llevada al cine tres años después de que la novela fuese publicada en 1965, con adaptación de la misma Sagan y del realizador

ción del trío protagonista dos años después de su conflicto— el desarrollo del relato. Cavalier (Vendôme, 1931), un francotirador del cine francés que nunca ha gozado de especial fortuna pese a su prometedora comienzo con «Le combat dans l'île» (1962) y «La muerte no deserta» (1964), así como su no desdeñable interven-

llamas» viene a ser otra «lección» de cómo el cine norteamericano sabe articular la emoción del espectador y cómo entiendo de síntesis narrativas y depuraciones argumentales. Incluso esta película sirve para comprender el alto grado de cinismo de una industria como la hollywoodiense que sabe entresacar del espectáculo y la



«La cruz del diablo», de John Gilling.

nos narra (el desarrollo de un robo perfecto, que comienza a compliarse al poco tiempo de iniciarse) no es, por supuesto, una temática original ni novedosa. Tanto ésta como el trabajo específico de la «puesta en escena» se remiten al más tradicional lenguaje cinematográfico; no existen mayores deseos de penetrar esa anécdota hacia rumbos más complejos.

Queda en pie, sin embargo, lo señalado anteriormente la dignidad de Comerón en su deseo de cumplir los objetivos propuestos, por muy rutinarios que éstos sean. ■ D. G.

Un baldío esfuerzo de dignidad

De las tres «leyendas» («El Monte de las Animas», «La cruz del diablo» y «El Miserere») de Gustavo Adolfo Bécquer utilizadas por Juan José Porto y Jacinto Molina como punto de partida para el guión del film que lleva como título el de la segunda, es de «El Monte de las Animas» de donde se ha conservado un mayor número de elementos, mientras que de «El Miserere» apenas hay otra cosa que el coro de frailes resurrectos. Cabría preguntarse, entonces, por qué se ha escogido «La cruz del diablo» como nombre definitivo de la película, y la respuesta creo que hay que encontrarla en

la «moda diabólica» que sufrimos a partir del éxito internacional de «El exorcista». El detalle puede parecer anecdótico, pero no lo es tanto, ya que incide en el amplio confusionismo que sufre el espectador a la hora de elegir su espectáculo. Insinuar al público que va a ver un determinado tipo de film y darle otro, es un juego peligroso del que muchas películas han resultado dañadas.

Reconozco, por otra parte, que ésta no es la principal pregunta a formular respecto a «La cruz del diablo», sino esta otra: ¿Por qué se ha hecho un tan notable esfuerzo de producción como el que aquí se percibe, por qué se ha llamado a varios excelentes profesionales de nuestro cine, por qué se ha traído incluso a un director inglés —John Gilling—, nada brillante, pero con una cierta especialización en el cine de terror, para poner todo ello al servicio de un guión tan endeble y desafortunado (diálogos incluidos) como el de Porto y Molina? Realmente, a lo largo de todo el film se nota una continua disociación entre los medios puestos en juego, el cuidado con que se percibe ha sido planeada y rodada la película y el material que le sirve de base, capaz —con la esforzada ayuda de los actores— de desencadenar las risas del público en el último tercio de película, como sucedió en

la noche del estreno madrileño, precisamente cuando los delgados hilos que sujetan la trama de la obra se enredan definitivamente.

En un terreno tan resbaladizo como en el que quiere moverse «La cruz del diablo» —el cine «fantástico», la mezcla no definida entre realidad y sueño, la angustia psíquica de lo inconcreto—, se hace preciso, quizá más que en ningún otro, una exacta y lógica consiguiente (¿volvemos a citar «El manuscrito encontrado en Zaragoza?»). No lo han logrado así Molina y Porto, inventores de personajes tan inútiles como el de Carmen Sevilla, o situaciones del mismo signo, como el principio «inglés» del film. Con lo que el elogiable esfuerzo de conseguir un producto digno, no insultante para el espectador, se revela desesperantemente baldío. ■ F. L.



Lou Reed, portavoz de una generación suicida

Puede definirse la década de los 70 como la de las grandes desilusio-

nes juveniles: la revolución generacional iniciada en la década pasada ha concluido; se han agotado los campos de hierba, han fracasado las comunas, que algunos creyeron alternativa posible a la familia burguesa... El mayo francés del 68 fue el último coletazo de una revolución anti-tecnocrática, suprapolítica, técnicamente imposible, y el Maharishi y demás gurús han demostrado a las claras que el misticismo oriental puede convertirse en un «ersatz» tan vendible como las sopas Campbell, cuyos envases mitificó Andy Warhol.

En algunos casos —en casi todos—, desilusión, desengaño, son sinónimos de lucidez, y la «generación rebelde» de los sesenta se ha vuelto lúcida. Su música, la llamada música «pop» —que antes era medio transmisor de un mensaje optimista de cambio y de revuelta—, tiene ahora acentos de desencanto, a veces de desesperación. Ya no cantan los Beatles «All You Need Is Love», y la violencia de los Rolling Stones ha dejado de aconsejarnos que luchemos en las calles. Al nuevo «rock» se le llama decadente o degenerado, con bastante desacuerdo. La nueva música «pop» expresa una decadencia, un desgaste; pero su propia cualidad reflexiva y testimonial la distancia de aquello mismo que expresa. Lo que está verdaderamente en decadencia es la sociedad que la ha engendrado, y si el mensaje ya no es optimista, no es por ello menos revolucionario, ya que denuncia la podredumbre absoluta de la que surge.

Dentro del llamado «rock» decadente está —y es quizá su máxima figura— Lou Reed. Una terrible leyenda se ha forjado en torno a él desde los tiempos en que era compositor y cantante del Velvet Un-

derground. Desde sus comienzos, en 1966, el nombre del conjunto fue sinónimo de perversiones sin cuento, de errores desencadenados, que hicieron que fuera repudiado incluso por los «hippies». Reed es un músico ya veterano, que tendrá ahora unos treinta y dos años —como Mick Jagger o John Lennon—, y que lleva en el «show bussines» desde los dieciséis. En 1964 fundó, con John Cale, Sterling Morrison y Maureen Tucker el conjunto The Falling Spikes. En 1966 se encontraron con Andy Warhol, que se interesó por su trabajo. Cambiaron su razón social a Velvet Underground, y —junto con la cantante y modelo de origen alemán Nico y el bailarín Perald Marlanga— organizaron el espectáculo «The Exploding Plastic Inevitable», basado en ideas de Warhol. Fueron los primeros en utilizar la técnica del «lightshow» —proyecciones de diapositivas y luces de colores—, que luego sería uno de los trucos de la música psicodélica. Tanto el conjunto como el espectáculo por ellos montado estaban a años de distancia de lo que entonces hacían los conjuntos de «rock» ingleses —Beatles, Stones, a medio camino entre el «rythm'n'blues» y la canción popular inglesa— y los psicodélicos americanos de la West Coast, tomadores de ácido y cantores del amor universal. La música de Velvet Underground entroncaba con los «blues» urbanos: cantaban el lado oscuro de la vida, las drogas sin retorno —«Heroin», canción prohibida por la férrea censura discográfica de nuestro país, fue una de las primeras que compuso Reed—, las perversiones sexuales —«Venus in Furs» es un homenaje a Sacher (Masoch)—, la muerte y el misterio. No era lo que estaba de moda, no

era lo que los jóvenes americanos, recién embarcados en la aventura «hip», hipnotizados por Tim Leary y Allan Watts, deseaban oír. El Velvet Underground obtuvo muy poco éxito, y se disolvió en el año setenta, tras grabar únicamente cuatro álbumes.

Lou Reed desapareció entonces de la vida pública, se supone que se retiró a casa de sus padres y se dedicó a escribir poesía, y tal vez a desintoxicarse de su adicción a la heroína. Hasta que, en 1972, volvió a aparecer, en un concierto que dio en el Bataclan de París, junto a Nico y a John Cale, sus antiguos compañeros del Velvet. Y en el mismo año grabó su primer disco en solitario, llamado simplemente «Lou Reed», en el que le acompañaban músicos de la talla de Rick Wakeman.

Por el año 72 ya había hecho eclosión el fenómeno músico-publicitario llamado «gay rock» —cuya traducción literal sería «rock marica»—; en Londres triunfaba David Bowie, ambiguo muñeco de plástico que declara en público su bixesualidad. Bowie había contraído una enorme deuda artística con el Velvet Underground, al que debía su frescura y parte de sus procedimientos musicales. Y decidió producir el segundo disco de Lou Reed, «Transformer». Este es una especie de autoparodia, de exageración consciente de lo que fue la «escuela» de Nueva York: se marcaba el énfasis en la ambigüedad, en la «perversión» sexual, en una frialdad de buen tono que enmascara y desvela a un tiempo el desmoronamiento interno. Reed era el mito que hacía falta, el que más podía encarnar la imagen fría y de vuelta de todo de los jóvenes de los 70. Su canción «Walk on the Wild Side», en la que, con un