

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

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 indentificación 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 entendiendo 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