

Arcos, Bertolt Brecht, Alfonso Sastre, Goldoni, Chejov, Ramón Gomis, Patricio Chamizo, Carlos Muñiz, Diego Salvador, Ximo Vidal, Lauro Olmo, Molins Casaña, Sófoles y Xavier Roméu. En un par de casos se anuncian creaciones colectivas, y casi siempre, cuando se trata del texto de algún clásico, aparece, como ocurre con Julio Leal, el adaptador de Chejov, el nombre de quien presumiblemente hará bastante más que traducir el texto.

En la lista aparecen hasta tres autores totalmente nuevos para mí. De los demás he visto o leído sus obras. La lista, en su conjunto, y respetando las distancias de época, de estilo, de rigor dramático, de creatividad, y aun de pensamiento, tiene la oscura, pero inequívoca homogeneidad del mejor concepto de realismo. Se ve en seguida que los grupos programados no hacen textos sólo para pasar el rato, y que cada uno intenta, a su manera, enriquecer y agrandar la percepción de nuestro mundo. Lo que siempre entraña una posición —en su más complejo sentido— crítica.

Valdrá la pena conocer en su día los resultados del ciclo. Ahora importa levantar acta de su existencia. Y contemplarlo no ya como una muestra de la realidad teatral valenciana, sino también del resuelto papel que juega o quiere jugar el teatro en el proceso general de concienciación. Porque todo este esfuerzo —para el que no existe la menor subvención oficial— sólo puede explicarse desde su profunda necesidad.

■ JOSE MONLEON.

Un Chejov en valenciano

No es un Festival o una Semana al uso, con acumulación de espectáculos en unos pocos días. El planteamiento de la Primera Muestra de Teatro Valenciano Independiente es otro; del 12 de marzo al 18 de mayo deben actuar en El Micalet una serie de grupos, cada uno de ellos durante varios días, articulando una temporada que, a juzgar por el primer espectáculo, promete ser importante.

En el cartel inaugural se anunciaban, con sus fechas precisas, el grupo Carnestoltes, con «L'hort dels cirerers», y el Grou 49, con «La dansa del vetllator»; para luego, La Cassola, Uevo y un etcétera que engloba a otros grupos de la región.

He visto el primero de los espectáculos, «L'hort dels cirerers», versión valenciana de Julio Leal de «El jardín de los cercezos». El interés de este trabajo hace ya de toda la Muestra una manifestación merecedora del máximo respeto.

• • •

Imaginen un amplio salón, repleto de cómodas sillas. Imaginen un gran practicable, teniendo por fondo unas cortinas blancas, distribuidas en varios cuerpos y acopladas a una sencilla estructura metálica. Los focos están a la vista; no hay, lógicamente, telón; la utilería es elementalísima, y para enriquecer el espacio existe al fondo, en el centro, un segundo nivel, al que se accede por unas escaleras que mueven los mismos actores...

No, nadie pensaría que en aquel espacio, tan opuesto a la idea de «cuarta pared», tan vulnerable, tan abierto, podríamos encontrarnos con un Chejov tan convincente.

Juegan en ello varios factores. El primero, de orden intelectual. El grupo Carnestoltes sabe muy bien por qué ha montado esta obra. Trasladada a una Gandía finisecular, quizá no sea grave que falten las connotaciones —la sociedad rusa en vísperas de la Revolución— que dan un sentido histórico preciso a los comportamientos de los distintos personajes chejovianos, ni tampoco que la obra tenga, decididamente, un «color» que no es el de la cultura valenciana. Ambas limitaciones se compensan con la «aproximación» que la versión establece entre el espectáculo y sus espectadores. Los cambios sociales que recoge el drama chejoviano se han dado, con unos u otros matices, en toda la Europa contemporánea, y no es difícil forzar ciertas afinidades. El hecho de que la acción se sitúe en un tiempo pasado, un tanto desleído, a la vez que en un tiempo de «vísperas» o de «crisis», no dejan de ser dos factores que permiten, de un lado, aceptar las inexactitudes ambientales concretas, y de otro, sentir que la obra incide de un modo especial sobre nuestra hora. Al fin y al cabo, en el teatro de Chejov es más importante el subtexto que el texto, el realismo poético que la fotografía, y «lo que va por debajo» de la obra no sufre ninguna violencia.

Por lo demás, el mon...

PARA LOS
ESPAÑOLES DEL
FUTURO:
LACTANCIA
NATURAL
Y
HERMANO LOBO



HERMANO LOBO

LA REVISTA DE HUMOR SIN ADULTERACIONES

«L'hort dels cirerers», de Chejov. (Foto de Juan Castillo Carpio.)



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.

m a d e» («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

CINE

El mundo burgués de Françoise Sagan

En su primitiva versión literaria, «La cha-