

muy inmediatas al autor.

Según se dijo en Alicante, el Arniches «ha cambiado de piel». Está dispuesto a ser un Premio con mucha mayor proyección sobre la ciudad. ¿Podrá? ■ JOSE MONLEON.

«¡Aplausos!», comedia musical

Aunque resulte un tanto protocolario, es inevitable y justo empezar esta crítica diciendo que Madrid cuenta con una nueva sala teatral, de escenario capaz y sensata arquitectura. El Nuevo Teatro Barceló, emplazado en lo que fue durante años popularísimo cine especializado en "películas aptas para menores", aparece como un teatro limpio de perifoneos decorativos, con buena visibilidad —imposible hablar ahora de acústica, ya que el primer montaje, quizá porque obliga a cantar a quienes no son cantantes, ha llenado el escenario de micrófonos—, holgado y armónico de medidas, que, como instrumento de trabajo, sobrepasa en posibilidades a buena parte de las aterciopeladas y rectangulares salas madrileñas. Juan José Alonso Millán y Rafael Mateo Tarl son sus promotores, y es obligación señalar que "no sólo" han abierto un teatro, sino que lo han hecho ateniéndose a un criterio más pendiente de lo funcional que de lo superfluamente ostentoso.

Desear que el Barceló cumpla un función útil en la vida teatral madrileña sería el otro punto inexcusable en esta breve constancia de su nacimiento.

Todos recordamos Eva al desnudo, de Mankiewicz, y dentro del matiz esquemático de su anécdota, cuanto había en aquel film de documento sobre la «grandéza y miseria de la profesión de actores». El color rosa estaba excluido de la historia y el espectador era encaminado a compartir o comprender la pasión del éxito y la contemplación que de la vida y del mundo tenían los actores en función de ella. El interés de la

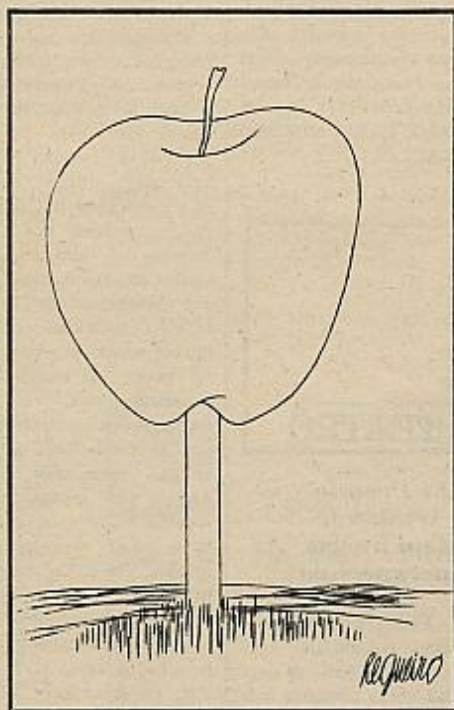
historia —aparte del talento cinematográfico de su director— radicaba en el valor contradictorio de sus elementos: De un lado, era repulsiva la lucha feroz entre quienes quieren subir y quienes ya están arriba, o las servidumbres acep-

bres, pueden descubrirse, ocupando una posición afín en el mecanicismo, al que empieza, a la estrella, al empresario, al autor, a los aduladores, a los fracasados, etcétera, etcétera. Aunque su lenguaje cotidiano —y quizá sea

otros como memoria cinematográfica del «musical» norteamericano.

El rebaje, pues, de ¡Aplausos! respecto a Eva al desnudo es, en la teoría ya considerable. Lo resulta aún más en la versión española. Una tradición y un oficio no se improvisan. Y por más que hayan venido un director y un coreógrafo norteamericanos, por más buena voluntad y esfuerzo que el reparto ponga en el empeño, el resultado es globalmente malo. Ya hemos dicho que la carga dramática original ha sido muy aligerada: Quedaba, pues, como razón del espectáculo una gracia, una precisión y un ajuste formales que, naturalmente, no pueden darse en quienes hacen comedia musical por primera vez. De hecho, el ballet es lo mejor. Y eso es lógico, porque se ajusta con mayor precisión técnica al lenguaje de la comedia musical. De los «primeros papeles» creo que es justo señalar la capacidad de Conchita Montes para jugar con el personaje, sabiendo que ni sus características de actriz ni el tratamiento que se ha dado a aquél en la comedia permiten aproximarse a lo que hizo Bette Davis en la película.

Comparar ¡Aplausos! con Godspell es una tentación a la que no podrá resistir en un comentario inmediato. El distinto resultado de sus versiones españolas merece ser analizado. ■ JOSE MONLEON.



tadas para conseguir el éxito; del otro, el acto creador, la realización artística sobre un escenario, poseía una incuestionable y superior dignidad. El sentido último de la historia, a poco que se pensase en ella, era que la tal contradicción nacía de un sistema social cuya fuerte base competitiva hacia del «éxito» el supremo valor, que el teatro no era «más sucio», pongamos por caso, que un Ministerio, pero que en él, tanto por contrastar con esa dignidad última del oficio de comediante, como por las características «espectaculares» del medio, la explotación y la crueldad se hacían más evidentes y rotundas. El film era así una especie de parábola que descubría, a través de la «dorada» profesión teatral, tomada como arquetipo, la moral de nuestro mundo. Un mundo en el que, a menudo bajo otros nom-

ése otro de los motivos de haber centrado la parábola en los actores— no sea tan crudo ni tan claro como el que se da entre las gentes de teatro.

De aquella historia salió una comedia musical, estrenada en los Estados Unidos con mucho éxito. De esa comedia ha salido una versión española, de la que, decididamente, han desaparecido la mayor parte de las connotaciones críticas del film original. El objetivo del espectáculo es ahora distinto. El color rosa ha entrado en la historia. El argumento ha pasado a ser más un pretexto que un verdadero conflicto. Lo que se quiere es distraer —en su sentido más trivial— al público, cantarle unas canciones ligeras, divertirlo con una coreografía de «rock», acercarle, en suma, a un montaje que muestre, en «carne y hueso», algo de cuanto anda entre nos-

tro», tenemos de nuevo la oportunidad de asistir a la resurrección de las grandes producciones norteamericanas, de aquellas que Hollywood —de la mano de un O'Selznic o un Thalberg— hizo típicas de su estilo. Las grandes producciones en las que el interés del espectador se oriente hacia su capacidad de espectáculo y olvide o no se planteen nunca su vertiente ideológica.

Los famosos terremotos, las grandes catástrofes, los espectaculares incendios, son los «temas» elegidos por este nuevo ciclo, en un afán desesperado posiblemente por acercar de nuevo al espectador a las salas que había abandonado en función —dicen— de la televisión. La moda llega naturalmente a España, donde hemos podido ver ya los hundimientos del Poseidón, los diversos aeropuertos, y ahora mismo el número espectacular de una película que reúne en su reparto a dieciséis primeras figuras en el campo de la interpretación: «Asesinato en el Orient Express». Aunque ésta, naturalmente, también es una película ambientada en los años treinta, y aunque naturalmente también no desperdicia la oportunidad de ofrecer inmensas vistas panorámicas de paisajes poco habituales o ambientaciones de decorados realmente virtuosas, tiene su clave esencial en su reparto y en el interés que el espectador puede tener en descubrir la identidad de cada uno de los actores que por sí solo podía encabezar la cartelera de un film. De Albert Finney (posiblemente el más espectacular por su sorprendente —y admirable— caracterización del detective Poirot) a Lauren Bacall, pasando por Richard Widmark, Jacqueline Bisset, Ingrid Bergman, Jean-Pierre Cassel, Martin Balsam, John Gielgud, Michael York y otros, esta película, «Asesinato en el Orient Express», reúne hábilmente la nostalgia y la actualidad en torno a la selección de los actores.

Sin embargo, el cine sigue siendo el cine, a pesar de la orientación comercial —evidente o indirecta— de los productores. Y al margen de la determinación de éstos, el interés de una película residirá en el éxito del planteamiento dialéctico del director entre su deseo de expresión personal —en caso de que lo haya— y las imposiciones industriales. Las más importantes películas creadas en el seno de este mismo engranaje capitalista, han surgido a través de esa dialéctica, y no es posible decir (como ahora se estila en algunos trabajos críticos) que por el hecho de estar realizada una película bajo las presiones e intereses de los comerciantes (portavoces de la ideología de quienes detentan el poder), es ya, «a priori» y sin discusión alguna, una película literalmente a su servicio. Naturalmente, será difícil o imposible que la clase más oprimida consiga expresarse a través del cine en el engranaje de esa estructura industrial, pero no por ello hay que eliminar las posibilidades de este juego dialéctico en el que no caben tan fácilmente los esquemas.

«Asesinato en el Orient Express» ha sido dirigida por Sidney Lumet, y éste, como ya es habitual en su cine, no se ha propuesto especialmente ganar otra batalla que la de la profesionalidad. (El mito de la profesionalidad, de enorme raigambre, por ejemplo, en el mundo de los cineastas españoles, es uno de los más directos enemigos del cine como medio de expresión libre y renovador.) De esta forma, su película no es más que la ilustración de la mediocre novela de Agatha Christie y, sobre todo, de la nueva modalidad del cine espectáculo, que es obviamente una de las más antiguas que el cine descubrió. Toda la película se estructura en torno a su reparto, respetando para cada actor el tiempo previsto para su lucimiento en forma de personajes-tipo que permitan la utilización de «tics» y trucos brillan-



Demasiadas estrellas para tan poca obra

Los ciclos de géneros cinematográficos van turnándose periódicamente. A la sombra de la famosa moda «re-

triunfo
recomienda

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

tes. «Asesinato en el Orient Express» es, pues, una especie de antología de actores, en su día famosos (aderezados con otros más «modernos»), que realizan una especie de competición para que cada espectador determine en su opinión el orden de llegada a la supuesta meta de la victoria. Si no se quiere entrar en ese juego competitivo y cinéfilo, pocas cosas más aportará esta película mediocre, realizada al servicio de una moda.
■ DIEGO GALAN.

Las dos caras de la violencia

De «producto de la Depresión» califica Colin McArthur a John Dillinger en su libro «Underworld USA», otorgándole además dos características diferenciales respecto a otros «gangsters» de su época: su pertenencia al grupo protestante americano y no al católico, y su actividad en zonas semi-rurales del Medio Oeste, en vez de en grandes centros urbanos tipo Chicago, donde se concentraba el máximo de actividades delictivas. A juzgar por las fotos-fija que se nos dan como fondo del genérico, parece que John Milius va a seguir en su tratamiento de Dillinger un enfoque social que abarque la calificación de McArthur. Pero el desarrollo del film desmentirá tal primera impresión: Milius hace abstracción del contexto en que «el enemigo público número uno» se movía para —salvo algunos apuntes marginales— ofrecer una crónica superficial de los hechos, concatenando las situaciones en las que, a lo largo de sus dos últimos años de vida (1933-34), Dillinger sería protagonista. Tal desinterés por las causas y raíces que originaban el fenómeno del «gangsterismo» norteamericano de los años treinta, condiciona toda la andadura de la película. Porque, en efecto, al no explicársenos unos datos imprescindibles, al no profundizar en las capas donde la realidad alcanza su mo-

de ver un film de «gangsters», «Manhattan Melodrama», de W. S. Van Dyke. Milius presenta paralelamente la trayectoria de las dos figuras (Purvis, realizando su sádica y ceremonial caza de delinquentes, y Dillinger, robando Bancos, actividad que le daría en los dos años que enfoca la película el beneficio de 250.000 dólares), en secuencias casi alternas que proporcionan al espectador la visión de las dos caras de la violencia —la delincuente y la oficial—, separadas entre sí por el cuerpo de la ley, pero en absoluto por una diferenciación ética o moral. Lo que distancia a Dillinger de Purvis es su postura frente a esa legalidad, el bando que han elegido respecto a las normas que, para su defensa, ha establecido una sociedad o, mejor, los sectores dominantes de esa sociedad. Sin embargo, ambos se identifican plenamente en un uso de la violencia que busca, sobre todo, beneficios personales. Incluso los móviles que llevan a actuar a Dillinger serían, desde un plano ético y social, más justificables que los de su antagonista, que se complace en la ejecución de los malhechores de manera repugnante.
«Es probable que lo que presenta la película («Dillinger») sea la his-

toria de dos criminales y no uno. O quizá conseguí invertir los papeles, haciendo al policía, delincuente y al «malo», héroe», declaraba Milius sobre esta cuestión a Edmundo Orts en «Dirigido por...». El problema es que al efectuar esa válida inversión de papeles, el cineasta se ha excedido en un terreno mitificante como en el que, en diversas ocasiones, hace moverse a su héroe. Así, en las secuencias llamémoslas intimistas (con su amante Billie Frechette en el baile o paseando por el río, o el regreso al hogar paterno) y apoyado en unos diálogos poco creíbles en un hombre de la formación de Dillinger, Milius —siguiendo torpemente un camino que Arthur Penn utilizara a la perfección en «Bonnie and Clyde»— cae en un ternerismo que tiende hacia la fácil «humanización» de su personaje. Si es certero el sañudo ataque que el antiguo guionista de «Aventuras de Jeremiah Johnson» y «El juez de la horca» lanza contra Purvis y los valores que representa, tampoco había por qué mitificar al megalómano Dillinger, como lo hiciera la prensa «amarilla» de su época. Sino más bien explicarle, ponerle en relación dialéctica con su tiempo. ■ FERNANDO LARA.

DE MARTI A CASTRO, José Martí y Fidel Castro. Grijalbo. LA MONARQUÍA REPUBLICANA, Maurice Duverger. Dopesa. LOS LENGUAJES TOTALITARIOS, Faye. Taurus. EL JUEZ Y LA SOCIEDAD, R. Treves. Cuadernos para el Diálogo. EL PROGRESO DE LA CONCIENCIA SOCIOLOGICA, S. Giner. Península. EL PROLETARIADO MILITANTE, Anselmo Lorenzo. Zero. DICCIONARIO POLITICO, Eduardo Haro Tecglén. Planeta. CRONICAS ANTIPARLAMENTARIAS, Francisco Umbral. Júcar. HOMBRE Y CULTURA, LA OBRA DE B. MALINOWSKI. Varios. Siglo XX. LA IDEOLOGIA URBANISTICA, Fernando Ramón. Alberto Corazón. LA NEURO-SIS KENNEDY, Nancy G. Clinch. Euros. LOS AÑOS ROJOS, ESPAÑOLES EN LOS CAMPOS DE CONCENTRACION, Mariano Constante. Martínez Roca. GUIA SECRETA DE SEVILLA, Antonio Burgos. Guadiana. INGLATERRA, N. Kazantzaki. Novelas y Cuentos. SER NORTEAMERICANOS, Gertrude Stein. Barral. EL SALTERIO, Salés. Júcar. MARILYN, UNA BIOGRAFIA; Norman Mailer. Lumen. LA SEÑORA DOLLAWAY RECI- BE, Virginia Wolf. Lumen. TATUAJE, M. Vázquez Montalbán. Libros de la Frontera. CANTARES GALLEGOS, Rosalía de Castro. Cátedra. EL MONO GRAMATICO, Octavio Paz. Selx Barral.

LIBROS

CINE

Madrid

AMOR, Makk (Peñalver). EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Erice, y PEPPERMINT FRAPPE, Saura (Ballas Artes). LA FEMME DE JEAN, Bellon (Pompeya). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armíñán (Azul). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). VERANO DEL 42, Mulligan (Coliseum). CHINATOWN, Polanski (Paz). EL ATENTADO, Boisset, y SUENOS DE SEDUCTOR, Allen-Roas (Montija). EL CASO MATTEI, Rosi (Bristol-Ciudad Lineal-Kursaal-Lisboa-Odeón-Oporto-San Blas). EL DIA DE LOS TRAMPOSOS, Mankiewicz (Carretas). DRACULA, PRINCIPE DE LAS TINIEBLAS, Fisher (Aragón). ESPLENDOR EN LA HIERBA, Kazan (Duplex-2). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Goya-San Diego). GRUPO SALVAJE (Espronceda, sesión de noche) y JUNIOR BONNER (Galaxia), Peckinpah. KLUTE, Pakula (San Remo). LA VIDA SECRETA DE WALTER MITTY, McLeod (Roma). Filmoteca Nacional (Duplex-1): Véase programación diaria.

Barcelona

UN SABOR A MIEL, Richardson (Alexis). TAKING-OFF, Forman (Ars). LA QUIMERA DEL ORO, Chaplin (Balmes). LA FEMME DE JEAN, Bellon (Moratín). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armíñán (Cataluña). LA BANDA DE LOS GRISSON, Aldrich (Atlántida). CHINATOWN, Polanski (Urgel). LAS DOS INGLESAS Y EL AMOR, Truffaut (Galerías Condal). EL HALCON Y LA FLECHA, Tourneur (Favencia-Maragall). LUNA DE PAPEL, Bogdanovich (Céntrico-Emporium-Provenza). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Alexandra). LOS RATEROS, Rydell (Petit Pelayo). TAL COMO ERAMOS, Pollock (Aribau). VERANO DEL 42, Mulligan (Fantasio). Filmoteca Nacional (Mercaders, 32): Véase programación diaria.



«Dillinger», primera película —y no última, como dice la publicidad— de John Milius (1973).