

Bergman, de nuevo manipulado

Treinta minutos justos han sido mutilados de la copia original de "Cara a cara" para su proyección en España. De las dos horas veinte que el film de Bergman durase en su estreno mundial dentro del último Festival de Cannes (tiempo mantenido para la exhibición comercial posterior), tan sólo una hora cincuenta ha llegado a nuestras pantallas. La responsabilidad de tal masacre artística no parece corresponder en este caso a la censura gubernativa, sino a los explotadores españoles de la película; de hecho, "Cara a cara" es distribuida entre nosotros por una firma que cuenta ya con una penosa tradición de este tipo, denunciada en numerosas ocasiones desde estas mismas columnas, pero sin que nadie haya puesto freno todavía a sus manipulaciones fraudulentas. Concretamente, y por mantenernos en el terreno de la filmografía de Bergman, "Secretos de un matrimonio" sufrió en su momento similares embates, repetidos y aumentados en el reciente caso de "Juegos de verano", ambas distribuidas por idéntica compañía: **Diasa**. Sin que podamos con toda seguridad exonerar de culpa al local de exhibición madrileño, lo cierto es que la trayectoria de la distribuidora mencionada invita a pensar firmemente que la responsabilidad de los cortes de "Cara a cara" es suya.

La magnitud de la deformación a que se ha visto sometido el film de Bergman puede entenderse a partir del conocimiento del rigor y la exactitud que presiden todos los trabajos del cineasta sueco. Perfeccionista al máximo, hombre que estudia y analiza hasta el último detalle, Bergman concede siempre el tiempo exacto a sus obras (aunque no coincidan con los cánones comerciales habituales), por lo que la supresión de treinta minutos experimentada por "Cara a cara" altera —lógicamente— de una manera fundamental todo su contenido. Si a ello añadimos la pérdida de otros dos valores esenciales del film (la interpretación de Liv Ullmann y la fotografía de Sven Nykvist), comprenderemos que el espectador español no está en las condiciones mínimas exigibles para juzgar una obra de la categoría y densidad de "Cara a cara". En efecto, la prodigiosa actuación de Liv Ullmann

se basaba sustancialmente en su voz, plena de matices en la descripción vocal de una crisis psíquica, lo que jamás puede ser expresado con fuerza similar por una actriz de doblaje, como comprobamos en este caso; por otra parte, la cuidadísima labor de Sven Nykvist en la fotografía queda desperdiciada al pasar por el proyector del cine madrileño, con un grave defecto de arrastre que motiva el desenfoco intermitente de las imágenes, ya contenidas en una copia defectuosa que no ha recibido el cuidado suficiente para evitar en lo posible el "grano" típico del negativo original televisivo en 16 milímetros.

A la hora de elaborar este triste "capítulo de desgracias" he intentado establecer con la mayor precisión posible el recuento de aquellos fragmentos desaparecidos en los treinta minutos víctimas de la manipulación. Sin querer fiarme de una memoria cuya reconstrucción de "Cara a cara", casi un año después de verla en el citado Festival de Cannes, podía resultar imperfecta, he buscado la seguridad que sólo el guión completo de la película proporciona. Sin embargo, es la previa versión literaria de dicho guión (modificada en rodaje y montaje) la que está publicada en diversas ediciones, entre ellas la francesa de "Gallimard", de donde se recogió asimismo la amplia sinopsis contenida en el "press-book" que se nos facilitó a los periodistas en el certamen cannesino. Pese a todo, manejando datos de distinta procedencia, hemos ido llegando con dificultades a la reelaboración del film. Con la conclusión de que se ha dañado de una forma especialmente grave el personaje protagonista de Jenny, al suprimir, entre otras cosas:

— El largo sueño en que la psiquiatra, encarnada por Liv Ullmann, se encuentra con todos sus "fantasmas" reunidos de manera angustiosa: "Jenny se duerme de nuevo. Sueña que está en su consulta rodeada por una multitud de enfermos, en situación de alguna manera similar al infierno de Dante. Ella los trata de forma mecánica, completamente impersonal. Su abuelo pide que le ayude, y Jenny le aconseja, pero sin calor ni darle esperanza. Tomás se le aparece como debía de ser cuando era niño y habla con él. Pero Jenny se siente frustrada de no poder ayudar a nadie", resumía sobre esta amplia secuencia la mencionada sinopsis.

— Buena parte de las relaciones de Jenny con su enferma María, contrapunto de la estabilidad de la psiquiatra e imagen de la que puede ser su realidad si no supera la crisis.

— La segunda parte del sueño inicial de Jenny una vez recluida en la clínica: tras la puerta que Tomás le dice que no abra, aparece el piso de sus abuelos, por el que pasea la anciana que aterroriza a Jenny, pero que se muestra en esta ocasión muy cariñosa con ella... (1). ■ **FERNANDO LARA.**

(1) Cualquier juicio crítico sobre "Cara a cara" en base a su versión española me parece no sólo inadecuado, sino igualmente engañoso que los manejos de sus explotadores españoles, a los que se haría el juego de aceptar como analizable una obra tan gravemente deformada. Respecto al verdadero film de Bergman, me remito a los párrafos positivos que le dediqué en el número 696 de TRIUNFO, dentro de la crónica dedicada al Festival de Cannes, página 46 (donde aparecía con su título internacional: "Face to face").

"Los placeres ocultos"

Se ha repetido innumerables veces que una de las características fundamentales del cine de Eloy de la Iglesia ("Algo amargo en la boca", "La semana del asesino", "Juego de amor prohibido", "La otra alcoba", entre algunos de sus títulos) es su afán por no realizar un cine "intelectualizado" ni "iniciado", sino remitirse a las fuentes más primarias del melodrama para, desde allí, investigar una suerte de esperpento incisivo y formalmente tosco —en un intento de una posible estética "lumpen" (1)— que se aproxime a un nuevo entendimiento del cine popular lejos de la comedia de tercera vía o de los mensajes didácticos en algunas ocasiones. De la Iglesia ha mezclado esa estilística con un afán de sorprender y molestar al conservador ("Una gota de sangre para morir amando", por ejemplo), perdiendo quizá en profundidad lo que ganaba en repulsa; era, en definitiva, una de las razones de su desigualdad. Otra podría ser lo que ya hemos señalado en anteriores ocasiones: lo precipitado del planteamiento o de

la resolución de sus películas que las convertía en apuntes para trabajos posteriores que el propio De la Iglesia u otros directores deberían culminar. De hecho, en una perspectiva general, el cine de este director ha sido en todo momento innovador más allá de sus aciertos o errores concretos.

Innovadora es, igualmente, "Los placeres ocultos", dado que se atreve a plantear en términos adultos y respetuosos el tema de la homosexualidad. El cine español ha contado con bastante frecuencia con la aparición de un personaje homosexual; pero sólo al servicio de la astracanada reaccionaria, como resultado de la misma mentalidad que hace aún hoy de la homosexualidad un tema tabú y perseguido.

De esa persecución habla "Los placeres ocultos". Partiendo del caso concreto de un homosexual —en el que no se dan más que los términos "psicológicos" que le son a él propios—, la película ofrece una panorámica sobre sus dificultades en la sociedad española actual. No se trata, pues, de una investigación "científica" sobre el tema, sino de una defensa concreta de la homosexualidad frente a las represiones que sufre. Y es posiblemente esta elección temática la que molestará a la censura, que llegó a prohibir la película en su totalidad.

El resultado de "Los placeres ocultos" es el de un trabajo honesto y valiente. Quizá la precipitación de siempre hace en algún momento —como el del monólogo primero de Queta Claver o el de la comida familiar donde se encuentra un guerrillero de Cristo Rey— que la profundización dramática que aparece en el resto de la película se pierda. Pero en cualquier caso sería absurdo reprochar ahora cuestiones que no afectarían a lo que parece primordial: el planteamiento directo de un tema prohibido en términos abiertos y militantes.

Sería injusto igualmente no citar al actor Simón Andréu, que si bien mantiene en su carrera una dignidad profesional suficiente, realiza aquí un trabajo realmente espléndido. La síntesis de un personaje pro-

ADIOS A UN PERIODISTA

Mariano de Guzmán Espinosa, periodista madrileño, falleció el pasado sábado 9 de abril a los setenta y cuatro años.

Hermano de otros dos conocidos periodistas —Ángel y Eduardo—, Mariano de Guzmán sufrió un prolongado encierro en el campo de concentración de Nanclares de la Oca al finalizar nuestra contienda civil. Cuando al fin recobró su libertad se le sancionó con una total marginación del ejercicio de su profesión periodística.

Durante más de treinta años tiene que ganarse la vida en diversas actividades y en las más difíciles circunstancias. Operado de la garganta en 1959, quedó privado del uso de la palabra y su crítica situación física se agudizó en años sucesivos, pese a lo cual ni solicitó ni le alcanzaron los pretendidos beneficios de ninguno de los llamados indultos de la prolongada etapa franquista.

blematizado y consciente, sin sentimentalismos ni fáciles "tics": un trabajo de interpretación poco usual en el cine español. ■ DIEGO GALAN.

(1) Esa estética sería la protagonista de "La semana del asesino", hasta "Los placeres ocultos", la mejor película de Eloy de la Iglesia.

TEATRO

BARCELONA

El arquitecto y el emperador de Asiria

¿Desde que supuestos habría que enfocar este primer estreno de Arrabal en Barcelona? Si alguien responde, llanamente, que teatrales, es porque simplifica el contenido histórico de los valores teatrales, es decir, cuanto hay en ellos de inserción en un proceso concreto. Sólo son "inmortales" las obras que importan en cada lugar y cada época precisos, y, por tanto, unas veces son unas y otras son otras, aunque en la letra impresa de los manuales de literatura, lejos de los escenarios y reducidas a unos títulos y unos nombres, el inventario se mantenga y se transmita. El teatro se concreta en cada representación, en la relación de cada espectáculo con su público. ¿Y quién negaría, en este caso, que la relación entre una obra como "El arquitecto y el emperador de Asiria", de Fernando Arrabal, bajo la dirección del alemán Gruber, y el público barcelonés está violentada por una accidentada experiencia histórica?

Cuando autor, director, público y crítico están inmersos en las mismas o en afines coordenadas políticas y culturales, cuando todos forman parte de una historia parecida, la discrepancia es perfectamente articulable en un mismo cuerpo de ideas y de opciones; si el autor es extranjero, pero su obra la monta un director español —o alguien ligado a una cultura afín—, el problema es mucho menos grave, porque, en definitiva, lo que se "inscribe" es la representación y el director actúa de inevitable puente entre el marco originario del drama y el nuestro, entre el mundo de la obra y el mundo del público.

En el caso de este "El arquitecto y el emperador de Asiria" todo resulta terriblemente complicado. Tenemos, en primer lu-

gar, a un dramaturgo profundamente arraigado en la sociedad española, y, sin embargo, prácticamente desconocido por nuestro público. Tenemos, en segundo lugar, una obra que resume, bajo su simplicidad, la experiencia de muchos textos de estructura complicada y fuertes sugerencias espectaculares. Como si Arrabal, después de romper muchas convenciones, hubiera sentido la necesidad de volver, siquiera momentáneamente, a sus juegos de "Fando y Lis" y de "Oración". Es decir, al diálogo de dos personajes que se interrogan con una especie de ingenuidad socrática —de ingenuidad metodológica, de inocencia madura, para así recobrar el derecho infantil a hacer toda clase de preguntas— sobre la existencia humana. El problema está en que el juego de "El arquitecto y el emperador de Asiria" tiene tras de sí una larga experiencia y su comprensión no es fácil en un medio que no sólo no ha seguido al autor en sus juegos anteriores, sino que, en términos globales de cultura, no ha incorporado a su mentalidad la idea de juego que Arrabal nos propone. Aquí nos gustan las cosas muy claras, muy directas, muy angélicas o muy sangrientas, y el juego de Arrabal, a través de una elaborada historia infantil, lleno de equívocos y medias palabras —y más aún en la versión estrenada de "El arquitecto y el emperador de Asiria"—, corre el riesgo de que se nos escape. Tal como sucediera también en Barcelona con "Las criadas", los hay que apenas se han movido y, sin embargo, se proclaman ya de vuelta, sin entender que la vida cultural española nos ha privado, en tanto que comunidad —y el teatro es una experiencia comunitaria, que en nada suple nuestra aventura individual de lectores—, de muchos viajes estéticos e ideológicos. La paradoja sería, pues, clara: el encuentro del público barcelonés con un autor español, a través de la obra enésima de éste último, sin más preámbulo que un exilio político y una leyenda de maldición y de escándalo. Con lo que llegaríamos ya al tercer punto de esta historia: la dirección de Klaus Michel Gruber —con una escenografía de Eduardo Arroyo, imaginativa, pero muy ajustada al espíritu irónicamente "naïf" de la puesta en escena—, empeñada en enfriar el drama, en intelectualizar el juego, despojándolo de ese "patos" agresivo, entre buñueliano y litúrgico, que nunca falta en Arrabal. Quizá porque al alemán Klaus Gruber le preocupaba caer en cualquier sospecha de ingenuidad a secas y necesitase elaborar al máximo

el carácter elaborado del juego. Manipulando el texto hasta donde esta concepción exigía.

Los actores —Adolfo Marsillach y José María Prada— ajustan su trabajo con precisión de coreografía a la concepción global de la puesta en escena. Cualquier naturalismo o apasionamiento son abandonados. Prada es un "clown" comedido, que actúa en el teatro como en una estilizada pista de circo. Marsillach, el niño mayor —otra vez el tema de la madre, como expresión del sentimiento de frustración—, entre cruel y tierno, que tantas veces nos ha propuesto Arrabal como una imagen de sí mismo. La canción final de Aute —cantada por Marsillach y muy discutible— intenta sin duda subrayar la magia y el carácter cerebral del juego que importan a Gruber. Aunque quizá —y ahí entra de nuevo el conflicto cultural a que me vengo refiriendo— frivolicen la recepción hispánica de la obra.

El desconcierto es, tal vez, inevitable. "El arquitecto y el emperador de Asiria" es una de las tres obras destinadas a formalizar el encuentro —uno no se atreve a escribir reencuentro, porque Arrabal nunca fue representado profesionalmente entre nosotros— de Arrabal con la sociedad española. Quizá también la más difícil, por menos espectacular y por más ligada —sobre todo, con la mediación de Gruber— a un concepto cerebral del juego que escapa a buena parte de nuestra realidad cultural. El trabajo era, en todo caso, difícil, porque las expectativas excesivas siempre deforman la aproximación a un nuevo espectáculo. El balance habrá que hacerlo cuando "El arquitecto y el emperador de Asiria", "El cementerio de automóviles" y "Oye, Patria, mi aflicción" sean ya una realidad cotidiana de la escena española. ■ JOSE MONLEON.

MADRID

"Kitu", de Germán Bueno

Aplazados los estrenos de "Las monjas", del cubano Manant, y de "El cementerio de automóviles", del español Arrabal, la un día "famosa" fecha teatral de Sábado de Gloria dio en Madrid muy poco de sí. Dejando a un lado el intento de Juan Antonio Castro en el Muñoz Seca —donde Natalia Silva es la intérprete única— y alguna reposición, la novedad, en lo que a comedia se refiere, quedó prácticamente reducida a "Kitu", que tenía el interés de pertenecer a un autor español, Ger-

mán Bueno, de contar en su reparto con varios nombres de prestigio, de presentarse en un teatro donde no suele caerse en lo rutinario y de haber sido dirigida por Angel García Moreno, el mismo que recibiera tantos elogios no hace mucho por su montaje de "Los hijos de Kennedy".

Esto dicho, creo que la citada "Kitu" no se despegaba nunca de un tono menor, meramente festivo, sin que la ambigüedad del personaje que da título a la comedia —un muchacho normal, que finge ser un chimpancé y descubre al final que tal vez lo era su padre—, ni sus posibilidades más o menos fantásticas, se hayan utilizado más allá de crear el equívoco, provocar la risa del espectador y quizá burlarse un poco del puritanismo conservador. Hace ya un montón de años, Alfonso Paso fue mucho más lejos con aquella pieza que se llamó "Una bomba llamada Abelardo". Allí, la idea del mono aceptado como un sabio —hay un antecedente ilustre y nada cómico de estas imágenes: "Informe para una Academia", de Kafka servía para que el autor, antes de meterse en el callejón donde hoy está, desarrollara una determinada idea sobre la sociedad. Aquí nada de eso ocurre. Sin que tampoco aparezca esa poética de lo inverosímil que tan feliz hacía a Jardiel Poncela. En "Kitu", el embrollo gira esencialmente en torno al equívoco sexual, divirtiéndose al público con las conjeturadas relaciones entre el "mono" y la dama joven del reparto.

Y ya que hablamos de reparto, digamos que en él está el mayor atractivo de la comedia, aunque se trate de una de esas obras que necesitan muchas representaciones hasta conseguir que los actores afinen su juego y le saquen la máxima eficacia cómica. Pienso en nombres como Amelia de la Torre, José Vivó, Mari Carmen Prendes y Lili Murati, a los que se unen otros más jóvenes —Carmen Utrilla, Miguel Ayón y Alfonso Alba—, y que representan una tradición cómica, a hombros de la cual ha establecido Angel García Moreno el juego teatral.

La escenografía de J. A. Clodron, a base de repetir una misma cretona sobre todos los muros y muebles, tiene mucho de homenaje a las viejas comedias. Quizá, en definitiva, porque "Kitu" lo es. Pese al desenfado de que a veces hace gala.

Poco, en fin, para un Sábado de Gloria. Aunque los postergados estrenos de "Las monjas" y "Cementerio de automóviles" prometan subir el tono de esta primavera teatral madrileña. ■ JOSE MONLEON.