

ese sector social, la figura de María Lvovna, médico de profesión y militante clandestina, descubre, tal y como el propio Gorki señalaba en sus "notas", el camino de salida en el trabajo, la acción y el compromiso social.

Gorki escribe *Los veraneantes* recogiendo los ecos de la preocupación de Turgeniev sobre "el hombre útil". Pero si éste se limita a describir las causas de la inutilidad, él insiste en la necesidad de ser útiles mediante la acción y el compromiso. De ahí su oposición a las tesis de pasividad y resignación de Dostoyevsky y Tolstoy. Gorki se expresa en términos muy duros al referirse a la responsabilidad de intelectual: "Los intelectuales burgueses —dice—, ¿qué pueden hacer en la batalla de la vida? Vemos que huyen de ella con inquietud y miedo, refugiándose en los oscuros rincones del misticismo o en los gratuitos cobertizos de la estética, contruidos a toda prisa con materiales robados".

El Instituto Alemán de Madrid ha presentado *Los veraneantes* en una versión filmada para televisión por la Schaubühne de Berlín Occidental, dirigida por Peter Stein. Conservando la totalidad del sentido del original, un profundo trabajo de dramaturgia ha suprimido algunos personajes episódicos y alterado el orden de las escenas para reforzar las contradicciones del conflicto entre quienes pretenden mantenerse al margen de la realidad, prisioneros de su mundo artificioso e inútil, y quienes siguen a María Lvovna en la senda del trabajo y la acción. La responsabilidad del intelectual se sitúa como hilo conductor del conflicto, por eso la escena inicial del film-representación gira en torno a la función y oficio del escritor, Jakob Schalmov en este caso, con materiales que existen en el texto, pero que constituyen una escena prácticamente nueva.

Es necesario destacar en la labor de la Schaubühne la perfección del trabajo de los actores, alguno de los cuales hemos visto en España en films como "La súbita riqueza de los pobres de Konbach". Sus nombres no son conocidos internacionalmente, no pertenecen a ningún "star system". La Schaubühne berlínesa es una compañía de sólida formación ideológica que practica un teatro militante. Pero su militancia se traduce en un consciente trabajo teatral, en la búsqueda de la creatividad y la perfección como fundamento de su eficacia estética e ideológica. En ningún caso, como a veces pasa desgraciadamente entre nosotros, se inten-

ta cubrir un trabajo técnico y artísticamente mediocre y rutinario, con la politización puramente exterior en forma de publicitaciones de todo tipo: todo vale.

El montaje de Peter Stein, en la medida en que potencia los contenidos acentúa la constante actualidad de la obra de Gorki. No en vano, Manfred Wekwerth en una de sus intervenciones en los recientes "Diálogos Brecht" en Berlín, diría que el Berliner Ensemble trabajará en el futuro con jóvenes autores como Máximo Gorki y W. Shakespeare. Gorki, como O'Casey, tienen el valor, la lucidez y la actualidad de hacer de la lucha de clases el núcleo de sus conflictos y procesos dramáticos. ■ JUAN ANTONIO HORMIGON.

CINE

"The front"

Hollywood debía una película directa sobre las depuraciones del senador MacCarthy y su Comité de Actividades Antiamericanas. Que en otras películas haya habido alusiones a lo que, sin duda, fue uno de los períodos más amargos y determinantes del cine norteamericano, no justificaba esta exclusión, en un momento, sobre todo, en el que ya ha desaparecido el "touch" publicitario que nos hacía entender la democracia norteamericana como el me-

"NOVECENTO"

Se acaba de estrenar "Novecento" en Barcelona; dentro de un par de semanas llegará a Madrid. Integra, titulada y en dos partes, como se ha exhibido en otros lugares de Europa. En los Estados Unidos, en cambio, donde ha estado retenida hasta hace un mes, se proyecta una versión de cuatro horas, montada por el propio Bertolucci y que él considera más ajustada, más simple, menos lírica que esta otra versión de cinco horas largas que comenzamos ahora a conocer los españoles.

"Novecento" es, sin duda, una de las obras máximas de la historia del cine, una película que supera en resultados cualquier film político al uso para erigirse en pieza fundamental de la cinematografía y en obra clave para la comprensión de nuestro siglo. Aunque situada en la historia italiana, "Novecento" amplía sus perspectivas para colocarse —por su rigor, su militancia, su imaginación y su sentido estético— en una pieza imprescindible para la comprensión del hombre del siglo XX, de sus circunstancias y limitaciones. Una obra que no debía tolerar esa absurda división en dos partes (que determi-

na en muchos una comparación competitiva), dado que se trata de un todo coherente del que no puede sobrar ni uno solo de sus planos.

Controvertida película en el momento de su estreno (la polémica levantada por el PCI, las complejas discusiones en torno a por qué Bertolucci había aceptado la realización de una película revolucionaria, sujeta al servicio del gran capital; la ambigüedad del final, que a muchos irritaba), sigue aún hoy —dos años después— despertando el apasionamiento o el rechazo en grados polémicos.

Tendremos ocasión en sucesivos números de comentar más ampliamente "Novecento" y de publicar una entrevista en exclusiva con su director, probablemente el cineasta más inteligente, sensible e importante de nuestra época. ■ D. G.



por sistema posible para la vida colectiva.

Martin Ritt ("Hud", "Cuatro confesiones", "El espía que surgió del frío", "Hombre" y "Mafia", por citar sólo algunos de sus últimos títulos exhibidos en España), de la mano del guionista Walter Bernstein (ambos mencionados en la famosa lista negra del principio de los cincuenta) ha realizado una espléndida película, cuya única temática es la "caza de brujas". Con elementos probablemente autobiográficos, Ritt ha narrado las aventuras de un pobre hombre dedicado a presentar como suyos los guiones escritos por hombres de la "lista negra". El ambiente opresivo, las persecuciones, los suicidios, la lenta pero implacable corrupción de aquellos años, son reflejados en la película sin excesiva dureza, pero con una espléndida eficacia, a la que colabora de forma directa el humor.

Humor de las situaciones, de algunos diálogos y, fundamentalmente, de Woody Allen, como intérprete de ese analfabeto convertido de la noche a la mañana en un guionista de éxito. Woody Allen se revela en esta película, muy por encima de las que él mismo ha dirigido —incluida "Annie Hall"—, como un extraordinario actor, capaz de los más sorprendentes matices, de la más compleja y rica capacidad expresiva. Sin Woody Allen, es probable que "The front" no fuera una película de tal importancia, precisamente porque su sentido del humor, su ternura, su eficacia, compensan esa ausencia de agresividad que en algunos momentos parece echarse de menos en el trabajo de Martin Ritt.

Probablemente porque el director ha querido huir, a estas alturas, de convertir su película en un panfleto oportunista; su interés versa sólo en la necesidad de construir un documento histórico, como parece indicar el inteligente prólogo que inicia la película, donde, con unas escasas imágenes, se sitúa, geográfica e históricamente, la acción que va a continuar. En este sentido, quizá hubiera sido preciso que, para su distribución internacional, "The front" alargara un poco ese prólogo, situando al espectador con más detalles en la personalidad y obra del terrorífico MacCarthy. Bastantes espectadores, a juzgar por sus comentarios, dudan en ocasiones en entender con mayor exactitud la situación exacta que la película refleja.

De cualquier forma, "The front" es un film de interés y que viene pasando inadvertido, quizá porque la presencia de

Woody Allen hace confiar al no informado espectador en unas posibilidades cómicas a las que la película no responde. Hay humor, sí, pero utilizado hábilmente, como un dato más que ayude a entender la tragedia de aquellos hombres de cine, interrumpidos en su trabajo por el fanatismo y la estupidez de un senador y sus secuaces. ■ **DIEGO GALAN.**

"El último guateque"

Que una primera película contenga elementos autobiográficos, parece ya clásico. Pero que esos elementos estén al ser-



"El último guateque", de Juan José Porto.

vicio de una historia o una dramaturgia que machaque u olvide la posible importancia de esas vivencias o esas reflexiones autobiográficas, es menos frecuente. No obstante, esto creo que le ocurre a "El último guateque", primera película dirigida por Juan José Porto. Entramézclando recuerdos superficiales de su juventud —Porto debe andar ahora por los treinta y tantos—, esta película quiere recuperar igualmente facetas exitosas de películas ajenas, cuya relación podría establecerse entre "Verano del 42", "American Graffiti" y "Lucecita", el famoso serial radiofónico, también llevado al cine. Incluso, siendo un poco severos, podría decirse que lo que finalmente pesa en "El último guateque", lo que de verdad acaba teniendo alguna importancia es esa relación de sentimentalismos falsos y baratos que concentran la historia en un folletín de los años cincuenta.

¿Por qué Porto no se ha exigido un mínimo rigor? ¿Por qué se ha empeñado en "politizar" su película con frases metidas con calzador y no se ha plantea-

do más seriamente la situación política de sus personajes? ¿Cómo puede querer hacernos creer que una torpe historia de amor —por muchas referencias reales que tenga con alguna situación auténtica— puede sintetizar las frustraciones, las represiones, las dificultades y la amargura de la generación a la que pertenece? ¿Cómo puede pensar que a estas alturas el folletín —que no el melodrama— puede servir realmente para contar con seriedad algo?

Otra cosa distinta es entender "El último guateque" como tal folletín y prescindir de sus posibles intenciones críticas. En ese caso, "El último guateque" está falto de imaginación, de desmadre, en definitiva. Porto podía

haber hecho una espléndida película de humor, para unos; de tristeza, para otros. Pero se ha quedado en un punto intermedio. Y es lamentable. Porque los planteamientos previos de su película ofrecían mayores esperanzas. Que probablemente concrete en su siguiente título. ■ **D. G.**

MUSICA

Un pianista para escuchar

Según un criterio taxonómico tan válido —o tan inválido— como cualquier otro, la fauna de los críticos musicales puede dividirse en dos grandes especies: la de los críticos que oyen más conciertos de los que reseñan y la de los que reseñan más conciertos de los que oyen. No entraré en cuál de las dos es mejor o peor, porque si empezamos a hacer públicas disquisiciones

de ese tipo acabarán poniéndonos un Ministerio de Ética. Diré, pues, únicamente que circunstancias de pluriempleo, amateurismo no sé ya si vocacional o resignado, falta de espacio y —¿por qué no decirlo?— propia holgazanería, me han mantenido en el primer grupo, lo que a varias personas y entidades les ha valido para descalificarme como comentarista musical. El asunto la verdad es que me daba igual, pero ahora hay una cosa que me empieza a dar escrúpulos, y es que —me temo— estoy pasando a formar parte de un tercer grupo, el de los críticos que ni oyen ni reseñan conciertos.

Y podría salir del apuro diciéndoles a ustedes que lo que ocurre es que no hay conciertos que merezcan la pena de ser oídos y reseñados, pero les diría una mentira, porque sí que los hay. Por lo menos, que merezcan la pena de ser oídos. Y esto me mueve a escribir sobre dos conciertos que ha dado en Madrid André Watts, pianista americano nacido en Nuremberg de madre húngara —¡menuda pieza para los deterministas geográficos!—. Dos conciertos —un recital con Schubert, Chopin y Ravel, más Liszt de propina, y una actuación, en el ciclo de la Nacional, con el cuarto concierto de Beethoven— que de no ser por los escrúpulos que mencioné antes no comentaría.

Porque he de reconocer que, si les diera mi opinión de simple espectador, les diría que me divertí mucho con André Watts, y santas y buenas con eso, que no es poco. Pero si me pongo a ejercer de crítico, la verdad es que no me va a quedar más remedio que dar la otra cara de la moneda y decir, muy a mi pesar, que André Watts me disgustó.

Para solucionar la aparente contradicción sólo se me ocurre poner un ejemplo. Es como cuando uno se cruza por la calle con una señora estupendísima: lo que se debe hacer en ese caso es respirar hondo y, con el ánimo renovado, seguir adelante. Porque si uno es más audaz, se pasa y la convence para que vaya con él a una **bolte**, un suponer, probablemente descubra que la tal señora es medio boba, tiene un novio pandero de la tuna o insiste en hacerle bailar a uno la rumbita flamenca. Y si el cazador no se retira ante semejantes peligros y todavía perservera, acabará por concluir que la señora no está tan estupendísima al fin y al cabo... o incluso, tal como están los tiempos, que ni siquiera es una señora.

Bueno, pues algo así es lo



André Watts.

que ocurre con André Watts. De primeras, uno se queda atónito ante sus habilidades, y piensa que está ante un auténtico fenómeno, un monstruo de la técnica. Luego, si trata de racionalizar esa impresión, es decir, si se pone en plan de crítico, empieza a ver que la cosa tiene su trampa; que André Watts, sí, conecta fácilmente con el público —pero uno, desgraciadamente, ya no es el público—, que André Watts es espectacular y comunicativo... pero que también se le pueden poner pegas. Sacrifica muchas cosas a la brillantez; hace unos rubatos muy cursis; corre que se las pela sin tener por qué; sus muy cantadas virtudes son, en buena parte, **tics** para ganarse al auditorio; pisa el pedal como si fuera el freno de un autobús; aporrea no pocas veces el piano; emborriona las frases, etcétera, etcétera. Más aún: si se persiste en seguir analizando, se acaba por concluir que ni siquiera tiene esa técnica tan fabulosa; no es que le niegue dotes, libreme Dios: simplemente digo que no las tiene todas, y lo que sí que tiene es aún muchos problemas por resolver.

Pero... ¿Qué quieren que les diga? La verdad es que, a fuerza de sincero, me vuelvo a la impresión del espectador. Con los conciertos de André Watts se divierte uno casi tanto como se aburre con la mayoría de los restantes. El señor Watts está para escucharle, no para buscarle las vueltas, de la misma manera que las señoras estupidas están para cruzarse con ellas sin intentar mayores acercamientos. Que todo, en profundidad, resulta una decepción.

Sólo me falla la comparación en un punto, y es que el cruce con la señora dura escasos segundos, y un concierto, aunque lo dé un pianista tan amigo de la velocidad como Watts, dura dos horas. Quizá por eso resulte Watts mejor con orquesta que solo, porque con orquesta nada más interviene lo que dura su parte, y así resulta más fácil que se mantenga la ilusión. Por