

del castillo de los Gurney... «Sorpresas» así y unos cortes ni siquiera mínimamente disimulados (que también dañan con fuerza al, en el original, estupendo personaje de Tucker, el mayordomo marxista), hacen que «La clase dirigente» avance entre nosotros en medio de continuos saltos, mucho más evidentes, por supuesto, para quienes conocíamos la película a su paso por países que mantienen un mínimo respeto por la integridad de la obra artística.

No es que las mutilaciones provengan sólo de la junta censora; estoy convencido de que varias de ellas se han efectuado siguiendo el criterio de la distribuidora, dada la duración «excesivamente larga» (dos horas y treinta y cinco minutos) para la mentalidad acomodaticia de nuestros comerciantes cinematográficos, que poseía «The ruling class». Seguramente, el distribuidor nos diría que se halla condicionado a las exigencias de los exhibidores, que no programan sus películas si no son susceptibles de adecuarse a los horarios rutinarios, en especial si se trata de locales de reestreno o de barrio con fórmula de «programa doble». De cualquier forma, asistimos a una especie de complot—nada bíblico, por cierto—entre defensores de la moral y mercaderes contra el inalienable derecho del público a ser respetado como tal y a percibir íntegro aquello por lo que paga unas pesetas íntegras.

Y es que, realmente, al espectador se le está engañando día tras día. Se le engaña al hacer elegir (voz en «off» censorial) a Romy Schneider entre sus dos amantes en «Ella, él... y el otro»; se le engaña al condenar (letrado y voz en «off» censoriales) a los dos protagonistas de «La huida»; se le engaña al colocar (voz en «off» para favorecer la comercialidad) a Dominique Sanda un pensamiento amoroso al término de «El hombre de Mackintosh»; se le engaña al suprimir (cortes de censura) las es-

cenias eróticas de Alain Delon en «La primera noche de la quietud», donde la manera casi salvaje de hacer el amor por parte de este personaje era decisiva para su comprensión psicológica; se le engaña continuamente en el doblaje como cuando (decisión censorial) se traduce, en el film últimamente citado, «fare l'amore» por «hacer las paces» dentro de un diálogo de Lea Massari; se le engaña en el desenlace (censura) de «El emperador del Norte»; se le engaña (todos juntos) suprimiendo secuencias enteras de «El rompecorazones»; se le engaña cortando cada día más de una escena—en que aparecen las vecinas lésbicas de Philippe Marlowe—en «Un largo adiós»; se le engaña, lo acabamos de ver, en «La clase dirigente...». Es este un resumen bastante alucinante que no quiere ni puede ser exhaustivo. Habría muchísimos más casos que citar, estamos seguros, dentro de esta impresionante escalada de cambios, supresiones, añadidos, remontajes...

El espectador se halla totalmente indefenso ante ellos, y el crítico ha de atarse muy fuertemente los machos antes de atreverse a realizar una valoración de una película cuyos datos están tan a menudo adulterados. Por supuesto, tal situación no es de hoy, y tanto nuestra censura como nuestros distribuidores y exhibidores poseen un glorioso historial en este aspecto. Pero quizá porque actualmente el crítico se preocupa de viajar, de ir a festivales y de leer los guiones originales o las fichas exactas de producción, es capaz de denunciar (no siempre con la prontitud que deseara) un cúmulo de anomalías que—entre otras cosas—atenan contra el normal desarrollo de su actividad profesional. Hablar de «The ruling class» tal como se exhibe en España me parece contribuir indirectamente a la confusión. Esperemos veintiocho años, cuando llegue íntegra, para hacerlo... No es una exageración. Es,

exactamente, lo que ha tardado un melodrama tan infernal como «La madonna de las Siete Lunas»... ■ FERNANDO LARA.

### Un mundo absurdo

La primera visión de «Un largo adiós», película de Robert Altman que se estrena ahora en España, puede producir un cierto desconcierto si se ha acudido al cine conociendo la novela de Raymond Chandler (1). Altman ha partido brevemente de este texto para inventar a partir de él su propia historia, con lo que la novela continúa virgen para el cine. No sólo se han hecho desaparecer personajes en la novela fundamentales, sino que se ha orientado su último sentido por derroteros que pueden incluso contradecirla. Sin embargo, una nueva visión de «Un largo adiós» no sólo hace olvidar esa novela, sino que descubre la propia poética de Altman, conectada, por otra parte, con el resto de su filmografía.

Conectados, sin embargo, con la suposición nuestra de lo que es Altman (sólo suposición, dado cómo hemos visto en España sus películas), nos encontramos en «Un largo adiós» con un mundo absurdo compuesto de personajes corrompidos, inverosímiles e idiotas, que, basados en un juego moral del que forman importante parte la represión policial, la venalidad y la utilización de unos seres por otros, cada uno juega su propio papel intentando sacar el mayor partido posible. En ese mundo, Philip Marlowe es un oasis; a pesar de que entiende su vida como una inevitable circunstancia carente de interés, cree en la amistad como único factor digno de tenerse en cuenta. Y a esa amistad se entrega para, finalmente, sentirse incluso ahí decepcionado. La vida de Philip Marlowe, a partir de ese momento, es una incógnita; el

(1) Editada en España por Barral en «Serie negra».



«Un largo adiós» («The long goodbye»), año 1972, de Robert Altman.

mundo que le rodea seguirá siendo igual, y él no tendrá en qué creer.

El pesimismo de Altman se traduce en un lenguaje frío en el que cuanto se nos muestra adquiere carácter de documental objetivo. Las complicaciones argumentales (sólo al final desveladas precipitadamente) forman parte de ese mecanismo objetivador. Nada es del todo comprensible, nada tiene en el fondo demasiado sentido. Sin embargo, existen diversos juegos en el trabajo de Altman que, a mi juicio, no clarifican finalmente del todo sus objetivos primitivos.

A un segundo nivel de su planteamiento crítico-moral, Altman propone una especie de desmitificación del cine negro, una actualización, en definitiva, de lo que hace treinta años suponía una de las más ricas fuentes cinematográficas de trasposición de la realidad norteamericana. Hoy, esa realidad no es específicamente nacional ni tiene que transmitirse a través de un personaje heroico o excepcional. El Philip Marlowe de esta película no pasa de ser un hombre medio, diferenciado sólo en su actitud personal frente a la corrupción general. Pero que acaba siendo tan engañado como cualquier otro, tan golpeado como el que más y con tantos problemas como cualquier espectador que vea la película. Esta desmitificación no ha impedido en Altman las inevitables referencias al cine al que se refiere, y desde un forzado Elliot Gould, anti Humphrey Bogart, hasta un lenguaje también forzosamente «moderno» que anule la limpieza «clási-

ca» de aquel cine, su trabajo se subdivide—creo—en estas dos líneas.

Probablemente, esta dependencia al antihomenaje cinematográfico haya impedido avanzar más en la composición de la película. Es decir, la estructura del personaje de Philip Marlowe, si tuviera que ser actualizado realmente, obtendría más calificativos que los que la película le permite y sus relaciones con el medio se ampliarían a otros problemas que no aparecen citados. De ahí quizá ese justo tono medio en que «Un largo adiós» permanece. Tono medio víctima de la amplitud de los fines que se quieren alcanzar, y, ¡cómo no! (conviene insistir en ello) de las variaciones sobre el original de la versión española en las que no participa escasamente el doblaje. ■ DIEGO GALAN.

## TEATRO

### «Se vuelve a llevar la guerra larga», de Alonso Millán

Si «La Fundación», de Buero, es una reflexión dramática, aguda, sobre nuestra guerra civil y su soterrada subsistencia, «Se vuelve a llevar la guerra larga», de Alonso Millán, es una reflexión cómica, inge-

niosa y bastante superficial en torno al mismo tema.

Importa empezar por aquí. Primero, porque el hecho de que ambas y dispares obras interesen al público es la demostración práctica de que sus autores tienen razón, en tanto que parten de considerar la guerra civil como un tema vigente. Segundo, porque ello supone la verificación de un dato fundamental para cualquier análisis de la sociedad española de nuestros días. Y tercero, porque el hecho de que las dos obras estén en la cartelera implica, quizá, que puede empezar a hablarse en los escenarios de algo que rara vez tratan o tuvieron que hacerlo de forma unilateral y monolítica.

Dicho esto, sepáremos tajantemente la obra de Buero y la de Alonso Millán. Si en «La Fundación» existe la voluntad de profundizar y el autor ha de confiar a lo implícito, a lo alusivo, a la complicidad del espectador, la solidificación de una materia dramática de la que sólo puede dar ciertas pistas, en el caso de «Se vuelve a llevar la guerra larga», al autor le importa, sobre todo, ser ingenioso y concretar los términos de su crítica a lo que estrictamente se ve y se oye. La diferencia más palpable es que si el público de «La Fundación» es invitado a pensar, el de la obra de Alonso Millán se ríe y se divierte, una vez superada la carga trágica de las situaciones iniciales.

Viendo la obra, me acordaba de las críticas que Díez Canedo—el más interesante de nuestros críticos anteriores al 36—dedicó a lo que llamaba un «teatro de la tradición inmediata». Participaban en él autores y más autores, que unían la fecundidad a la trivialización y al ingenio. Teatro que partía, una y otra vez, de situaciones llenas de posibilidades, dominado por la gracia verbal, con bien dosificados alfilerazos, capaz de desesperar al crítico por el desnivel entre lo que «podía haber sido» y lo que «realmente era».

En las críticas hechas a este tipo de teatro era frecuente contar algo del argumento, quizá para ponerse a tono con el autor, mucho más atento a la anécdota que a sus significaciones o sus causas. En esta misma tradición, diré que la comedia de Alonso Millán comienza con la entrada de dos milicianos de la FAI en busca de un fascista escondido en la casa. Todo parece, en principio, bastante burdo. Pero la cosa se justifica cuando sabemos que la acción transcurre en nuestros días y que, en realidad, se trata de una comedia montada por la dueña de la casa para hacerle creer al hombre escondido que la guerra continúa y retenerlo así a su lado. Pronto sabemos que lo hace porque teme que aquel hombre, con quien lleva vida conyugal desde hace años, se marche al saber que la guerra ha concluido. Estas son, al menos, las explicaciones de los personajes. Pero uno, sentado en la butaca, no deja de preguntarse por el oscuro origen de la imagen: la caricaturización de los «rojos» y el montaje de un terror que permite prolongar subjetivamente la guerra y retener en la casa al refugiado.

Naturalmente, ese camino no interesa al comediógrafo. Una serie de graciosos incidentes obligan al personaje

—que se ha convertido en un pintor famoso, gracias a los cuadros hechos en el encierro y vendidos por la mujer— a huir de la casa. Y cuando la mujer cree que jamás le perdonará el engaño de los treinta y tres años de falsa guerra, el hombre vuelve, convencido de que el Madrid de hoy es un asco y que la vida de su tiempo era mucho más humana y serena que la de nuestros días del desarrollo.

Toda esta segunda parte está jugada con ligereza, sin que al autor le importe lo más mínimo justificar a los personajes ni profundizar en las situaciones. Le interesa, sobre todo, hacer reír y, en una mayoría de espectadores, lo consigue. Aquí la posición de Alonso Millán llega a ser un poco irritante, en la medida en que acaba compartiendo con el público la contemplación superficial de un hecho tan serio como nuestra guerra. Aunque, ¿quién se atrevería a negar que la actual sociedad española necesita aligerarse de aquel peso?

De la interpretación es necesario destacar a Rafael López Somoza, que se esfuerza en dar humanidad y emoción a su personaje, mientras Mari Carmen Prendes, limitada por las arbitrariedades del suyo, se defiende con irregular fortuna.

No se trata ahora de exigir verosimilitud a toda costa. Pero, volviendo a las críticas de Diez Canedo, quizá sea esa una condición a la que no pueden renunciar sin grave quebranto las piezas menores como ésta. ■ JOSE MONLEON.

### Las marionetas de Moscú

El Teatro Madrid —donde habitualmente hacen cine— es grande, muy grande. Las marionetas de Obraztsov —nombre del creador y director del grupo— son pequeñas, y buena parte de sus gestos están destinados a morir en la distancia que separa al escenario de los espectadores. Las marionetas son, en principio, materia muerta, cuyas prestadas voces y mecánicos movimientos deben acabar revelando su carácter y su peso de artificio. Además, las marionetas de Obraztsov trabajan diariamente en Moscú para un público en el que abundan los niños, aunque, según cuentan los programas, gentes como Stanislavsky o Gorki figuren en la historia de sus admirados espectadores... Mientras que aquí se presentaban inaugurando un I Festival Internacional de Marionetas, con la platea repleta del «todo Madrid» que asiste a estas solemnidades artísticas oficiales.

Escribamos en seguida que las marionetas de Obraztsov vencieron ampliamente sus adversas circunstancias. El éxito fue absoluto. El público se pasó casi dos horas riendo o aplaudiendo, obligando al final a que salieran repetidas veces todos los componentes del equipo. El dato, en fin, ahí queda para la crónica del teatro español de nuestro tiempo: desde que nos visitó, hace ya algunos años, Podrecca, no habíamos visto ningún espectáculo de marionetas que pudiera compararse a éste, recibido por el público como la revelación de un lenguaje teatral aquí, generalmente, traicionado o desconocido.

Interesaron del trabajo de Obraztsov muchas cosas. En el orden puramente técnico, sus marionetas y quienes las mueven son realmente extraordinarios. Pero esta condición sería imposible si no estuviera en función de unos inteligentes planteamientos generales. Por lo pronto, no existe en absoluto ese paternalismo un tanto simplón con que entre nosotros se maneja la marioneta. Ni tampoco —y esto, lo confieso, fue para mí algo inesperado— el lirismo cursilón de tantas manifestaciones pensadas, en el Este o en el Oeste, para los niños. En «Concierto extraordinario», que así se llama la maravilla que vimos en el Madrid, Obraztsov ha creado una sátira imaginativa, cuya consistencia descansa en la relación siempre existente entre las marionetas y la realidad. Diversas personalidades arquitectónicas, modos de comportamiento representativos del mundo del concierto, de las variedades, de la opereta o del circo, son abordados por el espectáculo de Obraztsov con mirada divertidamente crítica. Desde el presentador —que se burló, como debía ser, de los «amigos capitalistas», casi tanto como de los «artistas» representados, considerando que se trataba de dos partes complementarias— hasta el más modesto de los muñecos pelearon, en su texto y en su movimiento, por encarnar un pensamiento satírico. De ahí la impresionante comunicación entre la escena y los espectadores; de ahí esa participación general en la a veces despiadada creación de unas marionetas que no vacilan en descubrir las debilidades, en tantas ocasiones veladas por el respeto, de los modelos originales. La parodia, en suma, no se queda en la broma accidental, sino que intenta casi siempre destruir, humanizar la atmósfera mítica de las estrellas de la música y el espectáculo. Al final, pese a no asomar jamás ningún tono didáctico, el espectador se saba ganado para una contemplación más real

de ese mundo, generalmente ofrecido como una expresión inaccesible y hasta mágica. La lección, pues, se da, la mitología «de los artistas» se ridiculiza, pero siempre a través de un lenguaje imaginativo, fresco, lleno del mejor humor. ■ J. M.

### II Concurso de teatro en valenciano

El Concurso de teatro en valenciano ha tenido durante estos últimos meses su segunda edición. El hecho no tendría más trascendencia que la de un comentario teatral, si no se hubiese levantado una polémica al final del mismo, superando los límites de la crónica estrictamente cultural, para pasar al campo sociopolítico de un pueblo, el valenciano, que discute su identidad en la actual coyuntura.

Las características de este concurso, puestas en rodaje el año pasado, indican un claro camino: revitalizar las comisiones falleras (base de las fiestas de San José y punto de referencia necesario para conocer el «asociacionismo» valenciano), dándole una actividad más allá de la estrictamente festiva. Con el aval popular de la Junta Central Fallera, el económico de Dotació d'Art Castellblanch y el organizativo-cultural de una de las fallas (Corretergia-Banyos dels Pavos), 25 comisiones de fallas de barrios de la ciudad y pueblos representaron a Bernard Shaw, Molière, Chejov, Casona, Gogol, Porcel, Karinty, en valenciano, así como los tradicionales de fines del ochocientos: Escalante, Bernat i Baldoví, Enric Valor, Barxino.

Con ello, el primer problema ya quedaba planteado: ¿para qué traducir autores extranjeros y representar obras que exigen una puesta en escena muy alejada del tradicional teatro costumbrista valenciano? «Para revitalizar nuestra cultura, que está anquilosada en el siglo XIX». «Para unir

al intelectual universitario con el pueblo, pues las comisiones falleras son una representación de él» —decía uno de sus organizadores (en las bases del concurso sólo se exige que los actores pertenezcan a una comisión fallera, no así, el director y escenógrafo). Pero ésta no era la opinión de todos, y surgió un concurso paralelo que representaba «teatro valenciano, no en valenciano, sin ayuda de patrocinación alguna». Dos concursos teatrales y dos concepciones distintas del teatro valenciano actual habían empezado a rodar.

Deseo del Concurso, manifestado en el acto de clausura especial, es encuadrarse dentro del movimiento de normalización cultural que el País Valenciano vive desde los años sesenta, en que empezaron las investigaciones históricas, la «canción», las corrientes artísticas de vanguardia, las novedades editoriales, el periodismo actual... Pero esto no deja de levantar suspicacias («lo urgente es que se acaben las presiones, aunque vengan de Barcelona», decía entre otras cosas el que tiró la piedra de la polémica que trataremos), conflictos y desajustes culturales cuando se toca el estrato tradicional de la sociedad valenciana, que atesora sus valores del siglo pasado como quien defiende lo eterno, lo inamovible.

Y, como era de esperar, la divergente mentalidad no sólo tipificada en el concurso paralelo, sino también en organizadores del propio, reacios a ese espíritu de renovación, ha sido noticia en la prensa local durante los últimos días en forma de ataques personales, discusión del fallo del jurado, desconfianza de que esto sea «fallero», etcétera, etcétera.

Con la nota que la Sociedad Coral El Micalet publicó el tema desapareció de los periódicos, desconociéndose la lista de adhesiones que despertó en las llamadas «fuerzas vivas». Entresacamos los puntos más destacados:

