

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».