

Hitchcock. La diversión por encima de la angustia: no otra es la fórmula de "Family plot". ■ FERNANDO LARA.

## "El anacoreta"

De meditación sobre la soledad podría calificarse el intento que Juan Estelrich hace en su primera película. De una soledad deseada que margine del mundo exterior, de sus compromisos, de sus características; una defensa y una huida. Al menos, eso pretende el protagonista principal de "El anacoreta": recluirse en un decorado mínimo donde todo le sea ajeno.

A partir de este simple enunciado, sin embargo, Estelrich (junto con Rafael Azcona en el guión) comenzará a contemplar a su personaje con ironía, con afán crítico y, contradictoria o paradójicamente, también con un poco de admiración. En primer lugar, el ámbito elegido para la reclusión será un cuarto de baño donde la estrechez y el olor convertirán el refugio en algo no demasiado diferente de lo que se huye. Por otra parte, el anacoreta —anacoreta "laico", según él mismo se define— planteará su soledad aprovechando, también paradójicamente, el hecho de que no es absoluta; de un lado, sigue conservando a su familia, que en el resto de la casa continuará su vida normal alimentando al anacoreta y sirviéndole sus más pequeños caprichos. Por otro, el propio anacoreta lanzará mensajes al mundo a través del inodoro, mensajes cuyo fin último posiblemente sea la solución a su situación o, al menos, un testimonio vanidoso que impida que su reclusión voluntaria permanezca anónima.

Es en este tinglado dramático donde podría situarse la meditación antes apuntada. La posibilidad objetiva de marginación que puede existir realmente en nuestro mundo. Si una huida se establece a partir del aprovechamiento de los demás —de la comprobación continua de su existencia— será, naturalmente, una huida ficticia. Si ésta, por otra parte, elige sólo algunos atributos de la realidad, seleccionando los placenteros y rechazando los incómodos, la situación se hará imposible porque todos ellos aparecerán mezclados e idénticos.

Si el anacoreta lleva quince años viviendo en su retrete (en un retrete que, por otra parte —y aquí reside, a mi juicio, uno de

los errores de la puesta en escena de Estelrich— no pesa físicamente durante la película, permitiendo incluso al espectador olvidar en algún momento en qué consiste el decorado elegido, con lo que se puede eliminar gráficamente la ironía de esa elección), la película comienza cuando su retiro va a ser problemático, cuando uno de sus mensajes "al mundo" ha llegado a un puerto concreto. La necesidad de dar a la película una "historia" precisa (incluso una historia de amor en la que no falten los desnudos y algunas escenas pícaras) trastoca el planteamiento general conduciéndolo por la simple anécdota. Quizá en el desarrollo de esa anécdota se ha perdido lo que podía haber sido la meditación antes apuntada.

En cualquier caso, y limitándonos a la película que realmente existe, Juan Estelrich realiza un trabajo espléndido en lo que se refiere a mantener viva la atención del espectador en ese pequeño reducto del cuarto de baño, es decir, hay en "El anacoreta" un trabajo de planificación seriamente respetable. Pero el "tour de force" que supone esto ha impedido acercarse más estrechamente al planteamiento básico del insólito personaje protagonista, eliminando incluso el compromiso concreto y diáfano que Estelrich tenía que haber tomado con la historia narrada. "El anacoreta" sería, finalmente, pues, una película curiosa y difícil, que ha perdido, por miedo a esa dificultad —o en aras de una narrativa objetiva y desapaionada, creo que mal entendida— el interés más profundo de una atadura concreta del director con lo que cuenta. Posiblemente, sea este un error derivado también del hecho de que "El anacoreta" sea la primera película de su director, y éste haya querido ofrecer previamente un trabajo "profesional".

Es difícil calibrar al nuevo autor a través de "El anacoreta", si bien, está claro que en esta primera película se pretende recuperar lo que ha sido hasta ahora una de las mejores fórmulas expresivas de nuestro cine: el llamado "humor negro" que con Berlanga ha obtenido en algunas películas características de obra maestra. Y en relación con este género, la elección de Fernando Fernán-Gómez como protagonista parece clara; y, justo es señalar, que su trabajo es espléndido y admirable. ■ DIEGO GALAN.



"Missouri" ("Missouri breaks", 1976), de Arthur Penn.

## Los héroes están cansados

Ante las dos últimas películas de Arthur Penn —"La noche se mueve" y "Missouri", realizadas tras los cinco años de paro profesional que las distancian de "Pequeño gran hombre"—, se tiene la impresión de contemplar obras de encargo donde lo que hay de personal se halla muy a trasmano de la historia contada. La convencional y confusa anécdota detectivesca de "Night moves" quedaba despachada rutinariamente por un Penn que sólo parecía interesarse de verdad en aquellos aspectos del personaje protagonista que le inspiraban una certera reflexión sobre la generación de "perdedores" a la que se sentía perteneciente el cineasta. Otro tanto —y aún más acusadamente— sucede en "Missouri breaks" (1976), "western" que apunta mil caminos para no decidirse por ninguno de ellos y dentro de cuya mezcolanza únicamente emerge con cierta fuerza el tema de los mitos vencidos por el paso del tiempo, de los "héroes" que ya están fatigados de serlo y buscan el reposo, del cansancio de unos hombres que —quizá como el propio Penn— se notan superados por aquellas circunstancias contra las que han luchado largos años.

Ello se inscribe en la trayectoria del personaje Tom Logan (excelente Jack Nicholson), cuatrero decidido a vengar hasta el final la muerte de uno de los miembros de su banda y que resuelve comprar un pequeño rancho para facilitar el robo de los caballos de la hacienda vecina, cuyo propietario fue el responsa-

ble del asesinato de su compañero. El paréntesis que en su vida abre el cuidado de dicho rancho, así como la relación erótica que mantiene con la hija del latifundista enemigo, le conducen a un "aburguesamiento", a un encuentro con cierta tranquilidad desconocida, que si se ve obligado a romper finalmente no es sino por el desencadenamiento de unos conflictos que él querría ya olvidados. El cuatrero, el marginado por excelencia, el tradicional "fuera de la ley" —tan repetido en la filmografía del autor de "El zurdo" y "Bonnie and Clyde"—, necesita pararse en su carrera contra el orden establecido porque los tiempos han cambiado, porque los grandes propietarios no dudan en emplear cualquier método para defenderse y porque el Oeste ya se empieza a regir por normas distintas.

Si "Missouri" tratara en profundidad este tema, nos encontraríamos frente a una de las mejores obras de su realizador. La "desgracia" es que sólo queda como nota parcial destacable de una película que duda continuamente entre la seriedad y la fácil humorada, entre la presentación de un Oeste "sucio" a todos los niveles y el molesto lucimiento histriónico de Marlon Brando, entre —en definitiva— lo que a Penn interesa y a Hollywood conviene. ■ F. L.

## "El pequeño príncipe"

Stanley Donen sigue siendo uno de los más interesantes creadores de la comedia ameri-

cana "moderna" —"Dos en la carretera", "Charada" o "Arabesco" bastarían para consagrarlo en este género—, paralelamente a su intervención en los grandes musicales, igualmente "modernos" —"Cantando bajo la lluvia", "Un día en Nueva York" o "Siete novias para siete hermanos" son otros tantos títulos que se definen a sí mismos—. Que ahora se presente una adaptación cinematográfica de la obra de Antoine de Saint Exupéry, "El pequeño príncipe", firmada por él, basta para conferir a dicha película un interés aporriático indiscutible.

Sin embargo, y como ya es clásico en este tipo de adaptaciones, el resultado está lejos de lo imaginado. De un lado, querer reproducir el interés del lector por las imágenes, sin romper ni manchar el contenido más superficial del texto y, por otro, hacer una obra personal que no tiene por qué estar de acuerdo con el sentido aparente de ese texto, forma un conflicto del que difícilmente se sale airoso. La concreción en rostros exactos de personajes imaginados (y, sobre todo, en personajes que, como esta obra literaria, confían en la imaginación del lector) es ya un reto difícil de superar; la selección de sólo algunas páginas, ya que la obra completa alcanza una duración superior a la que la medida "standard" del espectáculo cinematográfico permite, es otro reto que no tiene por qué contar con la anuencia del público. Pero si a eso se añade el querer convertir la obra en una comedia musical (o, al menos, en una comedia donde, de vez en cuando, a los actores les dé por cantar), el disparate —en lo que se refiere a alejarse del texto original que, continuamente, se quiere estar respetando (y ahí están la reproducción de los dibujos, los trajes o los diálogos)— es completo.

Y, en conclusión, la película ni se convierte en una simple ilustración impersonal ni llega a ser una película propia. Ni conserva lo que en el cuento podía haber de interesante (que es una cuestión que aquí no discutimos) ni lo transforma. Creo que hasta el punto de que la película de Dönnen llega a ser casi incomprensible incluso argumentalmente.

Como si se tratara de un compromiso bobo que el director ha querido cumplir fríamente sin echar leña alguna al fuego. Para los que sigan creyendo que esta obra de Saint Exupéry es válida en cualquier sentido, que la si-

gan leyendo. Entenderán mejor de qué va la cosa que viendo esta costosa e inútil película. ■ D. G.

## Sacar del túnel del tiempo a Mack Sennett

Después del enorme y bastante inesperado éxito de "El joven-cito Frankenstein" (que propició el estreno de dos películas suyas anteriores, "El misterio de las doce sillas" y "Sillas de montar calientes"), Mel Brooks ha podido afrontar un antiguo proyecto que actualmente parecía inviable: la realización de un film cómico mudo que fuera, al mismo tiempo, un homenaje a la memorable línea que comenzase Mack Sennett con la "Keystone" en los años diez, y una continuación de ella medio siglo más tarde de que el sonoro la dejara al margen. Ciertamente, resultaba arriesgado proponer al público de 1976 algo tan lejano de sus hábitos cinematográficos como una película en que los intertítulos volvían a reemplazar los diálogos de los personajes, en que toda la carga cómica o casi toda, pues Brooks juega "con ventaja" sobre sus antecesores al emplear efectos sonoros con que éstos no contaban, venía dada a través de una inventiva visual, en que la expresión de los actores debía encontrar unos recursos mímicos en su mayoría ya arrumbados... Se trataba, pues, de un desafío en toda la regla, cara al que Brooks eligió como vehículo anecdótico precisamente las dificultades para hacer una película muda que encuentra un trío de profesionales del cine, encabezados por un director que arruinó su carrera a causa del alcohol y que busca un éxito con el que recuperar la fama. Así, con un método narrativo tan antiguo como contar el proceso de elaboración de la propia obra (recordemos, con sabor a escuela, el lopedvesco "Soneto a Violante"), el autor de "Young Frankenstein" la dio fin, poniéndole un título bien evidente: "Silent movie" ("Película muda"), que los distribuidores españoles han convertido en "La última locura de Mel Brooks", siguiendo al pie de la letra el mal ejemplo de sus colegas franceses.

Hay que reconocer que, en dicho desafío, su inspirador sale suficientemente airoso. Si ante-

riormente el resorte fundamental empleado por Brooks era el de la parodia respecto a unos géneros filmicos muy codificados (el "western", el "cine de terror"), aquí es la recreación de los mecanismos cómicos antes citados lo que en esencia sustenta la película. Con decreciente fortuna a medida que avanza su proyección y se va perdiendo el "efecto de sorpresa" que hoy origina un film mudo en un marco de exhibición "standard", y excesivamente preocupado Brooks por mantener tal desafío mediante una acumulación de "gags" en ocasiones perjudicial, pues priva a "Silent movie" de otros caminos de comicidad tan importantes como el continuo efecto visual. Queda la parodia para divertirse un poco de la imagen pública de las estrellas invitadas a participar en el film. Pero subordinada al objetivo principal de sacar del túnel del tiempo a Mack Sennett. ■ F. L.

## TEATRO

### Homenaje catalán a Lorca

En Sitges, en el mismo local donde se desarrollan sus periódicas Semanas de Teatro, se celebró un nuevo homenaje a Federico García Lorca. Aunque entre los participantes no faltaron escritores y actores nacidos fuera de Cataluña, como fue el caso de Antonio Bueró Vallejo y de Victoria Rodríguez —el primero con un poema propio, la segunda con otro del alicantino Miguel Hernández—, el acto estaba sustancialmente concebido como un homenaje de las letras y del teatro catalán. Los textos de Salvador Espriu y Joan Oliver y la presencia de Rosa María Sardá, Laly Soldevila, Nuria Espert, Enrique Majo y Adolfo Marsillach, entre otros, definen claramente el contenido de un homenaje cuya razón de ser explicó José María Castellet en su intervención prologal. Y en el que —y esto conviene subrayarlo por lo que luego se verá— tanto el con-

tenido de las intervenciones como la personalidad de los participantes respondió a una inequívoca dignidad.

Aquí mismo, con ocasión de publicarse "García Lorca en Cataluña", de Antonina Rodrigo, comentamos ampliamente, y en términos muy parecidos a los que empleó Castellet, la relación ejemplar, la curiosidad recíproca, que existió entre el poeta granadino y la ciudad de Barcelona. Desde los recitales de Lorca en el Ateneo Popular hasta su amistad con diversos escritores y artistas catalanes de la época, pasando por la representación de sus obras —alguna de las cuales, como "Doña Rosita la soltera", conoció el estreno absoluto sobre un escenario barcelonés— y las numerosas ocasiones en que se refirió, cordial y positivamente, a Barcelona, son muchos los capítulos que revelan la personalidad de un escritor profundamente abierto a la realidad cultural de Cataluña. Lo cual —y fue muy coherente que Castellet recordara también las poesías gallegas de Lorca—, en esta hora de afirmaciones largo tiempo amordazadas, una singular significación e importancia. La obra y la personalidad de Lorca adquirirían en este punto, justamente por haber eliminado el conflicto de las lenguas, hasta merecer el respeto de quienes escribían en catalán siendo él uno de los más grandes escritores en lengua castellana, un valor político ejemplar. De ahí el desfile de actores sobre un escenario de Sitges, leyendo una serie de poemas y de textos —muchas veces en catalán— dedicados a homenajear la memoria del granadino. De ahí el sentido de la bandera de las cuatro barras cruzando la sala repleta de gentes reunidas para recordar a Federico...

Todo había discurrido normalmente, entre la atención y los aplausos de un público de clase media. Sólo periódicamente, sin perturbación ninguna del acto, habían caído sobre el patio de butacas algunas docenas de octavillas arrojadas desde el piso alto. En los últimos minutos, sin embargo, surgió un incidente. Apareció una bandera republicana. Alguien —supongo que la autoridad— conminó a quienes la exhibían a que la retirasen. Se produjo el consiguiente revuelo y un muchacho fue detenido. La grabada voz de Margarita Xirgu cerró el acto —que había ordenado escénicamente Al-