

que reajuste sus supuestos ante las exigencias prácticas de una situación que solicita cada vez más del hombre de teatro que se "ensucie las manos" cuanto sea necesario.

El análisis del teatro durante el franquismo queda así como un punto de partida. Como se ha visto en el Seminario, sólo una conciencia de sus limitaciones —vigentes aún en su mayoría— puede permitir llevar adelante su transformación, a condición de mostrarse profundamente receptivos —abandonando el dogma de la oposición— a las nuevas alternativas concretas, dictadas desde las cambiantes circunstancias sociales.

Acaso un valor global del Seminario ha sido el estar confiado —y me refiero por igual a los que estaban detrás de la mesa como a quienes escuchaban y preguntaban— a gentes que, en su inmensa mayoría, trabajan hoy, tras haber combatido las limitaciones de todo orden que el franquismo impuso al teatro, por la libertad de expresión, las responsabilidades estéticas y la función democrática de la escena. Cada uno a su manera, según su inserción en el teatro y su modo de ver el compartido problema.

■ J. M.

CINE

Una respuesta injusta

La sensación desoladora de un cine completamente vacío está acompañando al "Festival Anna Magnani" a su paso por Madrid. Tan sólo unas veinte personas acuden las tardes y noches de entre semana al mismo local que acababa de registrar llenos insólitos para ver el "Ciclo Bogart". Nadie, ni los más pesimistas, podía predecir tal deserción de espectadores. Sin que resulte fácil detectar las causas de tan clamorosa ausencia, producida desde el comienzo del festival y no como respuesta a la calidad de las películas concretas que lo integran. Cierto es que el hecho se inserta en una baja generalizada de las recaudaciones de taquilla —como consecuencia del aumento de precios en los cines, la incesante subida del coste de vida y las dificultades para superar económicamente las últimas fechas de cada mes—, pero



Anna Magnani, en "1943: Un incontro", película que forma parte de la trilogía "Tre donne", realizada por Gianetti poco antes de la muerte de la actriz en septiembre de 1973.

ha de tener unas motivaciones específicas que lo expliquen en toda su triste espectacularidad.

Buscando razones, existen dos que parecen probables: a) que Anna Magnani nunca ha llegado a alcanzar entre nosotros esa categoría de "mito" que sí logró en Italia y que aquí únicamente poseen muy determinados actores norteamericanos; b) que la mejor manera de orientar un festival como éste no es el estreno de films desconocidos para el público, sino la selección de aquellas obras que han ido cimentando la fama de a quien está dedicado el ciclo. ¿No habría sido más positivo componer un homenaje a Anna Magnani con películas como "Roma, città aperta", "L'onorevole Angelina", "Amore", "Bellissima", "La carroza de oro", "La rosa tatuada", "Viento salvaje" y "Mamma Roma" —es decir, con las grandes creaciones de la actriz italiana—, dejando para el final una sola ("1943: Un incontro") de las tres muestras que ahora se han exhibido aisladamente?

Sea como fuere —y aceptando también fallos de lanzamiento publicitario y orden de programación—, la respuesta del público madrileño al recuerdo de la magistral "Annarella" ha sido injusta. Porque no es fácil ver hoy en las pantallas una sinceridad interpretativa, un poder de comunicación, un ejercicio tan pleno de las posibilidades de una actriz, como los que fueron característicos de la "musa" del neorealismo. Incluso en obras débiles tipo "La sciantosa" o "L'automobile" —dos de los films que integran la trilogía ahora estrenada en Madrid y que, con el título conjunto de "Tre donne", fuese realizada

por Alfredo Giannetti para la RAI, en homenaje final a la artista fallecida en septiembre de 1973—, incluso en ellas surge toda la fascinación que se desprendía del dramático rostro de Anna Magnani. Y que en "1943: Un incontro", reintegrada acertadamente a su mundo neorrealista, nos hace comprender por qué fue considerada una de las más grandes actrices contemporáneas. ■ FERNANDO LARA.

Repetirse a sí mismo

"Repulsión" + "La semilla del diablo" = "El quimérico inquilino". Con esta fórmula podría resumirse el contenido de la última película de Roman Polanski, que posee como ingredientes princi-

pales elementos que ya utilizase su autor en esos dos films precedentes. De "Repulsión" toma el cineasta polaco la configuración paranoica de un personaje central que se va encerrando en sí mismo hasta su destrucción final. De "La semilla del diablo", el diseño de un ambiente hostil y amenazante que propicia el desequilibrio psíquico del protagonista. A nivel de estilo, "Le locataire" —titulado en España según una traducción literal, no afortunada, de la novela de Roland Topor en que se basa: "Le locataire chimérique"— participa igualmente del de las dos obras anteriores, dentro del terreno de lo "fantástico" con implicaciones de un cine del "terror", aquí suavizadas por una óptica a menudo humorística. Coincide también "El quimérico inquilino" con sus antecesoras en la motivación psicoanalítica y cultural de la anécdota narrada, si bien en este caso Polanski se complace en diseminar por sus imágenes una serie de claves esotéricas, entre las que destacan los símbolos gráficos de origen egipcio, presentes en buen número dentro del film y relacionados todos ellos con el personaje de Simone Choulet, la ocupante del apartamento que se suicida arrojándose por la ventana. Por último, existe, asimismo, una identidad estructural en las tres obras polanskianas que hemos relacionado: "El espacio, asociado al complot o al comportamiento percibido como agresivo de quienes rodean y penetran este espacio (es decir, el piso en que vive la protagonista, y sus vecinos), constituye la estructu-



"El quimérico inquilino" ("Le locataire", 1976), de Roman Polanski.