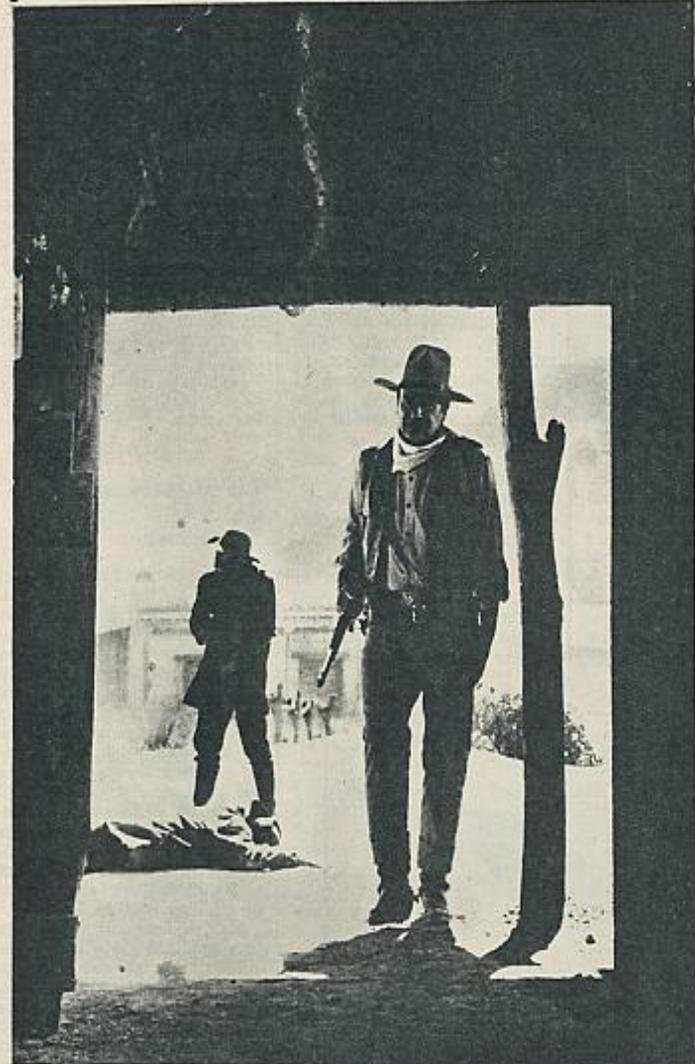


# JOHN WAYNE—HOWARD HAWKS

## ¡ LOS FORJADORES DEL ESPECTACULO ... DE LA ACCION !



70<sup>mm</sup>

## JOHN WAYNE en Una Producción Howard Hawks

### "RIO LOBO"

Con Jorge Rivero • Jennifer O'Neil • Jack Elam  
Victor French • Susana Dosamantes  
Guión de Burton Wohl y Leigh Brackett  
Argumento de Burton Wohl  
Música de Jerry Goldsmith  
Dirigida y Producida por Howard Hawks

Technicolor®

UNA PRESENTACION DE CINEMA CENTER FILMS  
DISTRIBUIDA POR **filmax**

arrollar ha sido siempre la actual o una fácilmente actualizable (hay que contar con las relativas excepciones que suponen «Jules et Jim» y «Fahrenheit 451»). «El niño salvaje», en cambio, se plantea en unos años muy concretos (1798 y siguientes), con lo que a Truffaut se le exige un rigor histórico de doble vertiente; por un lado, y al margen de los precisos acontecimientos históricos, de aquel momento, un respeto hacia los conocimientos de la Medicina de aquellos años (Rousseau, además, no era demasiado lejano), y, por otro, una actualización de lo que en este momento supone la sociedad como elemento fundamental para el desarrollo del hombre, la significación de la figura de la madre a la luz de los últimos descubrimientos en psiquiatría (Mme. Guerin en la película), etcétera.

Truffaut no ha querido proponer en «El niño salvaje» tesis alguna. Ni ha concebido su obra como medio de analizar, siquiera sociológicamente, estos problemas. Continuando en su trayectoria, ya irremplazable, «El niño salvaje» vuelve a ser una crónica de vivencias personales o, quizá, de observaciones coincidentes. Si «El niño salvaje» no es un reflejo fiel del propio Truffaut, tampoco nos importa mucho. Si insisto un poco en este punto es para deducir las razones por las cuales se ha adaptado al cine en este momento la historia de Victor de l'Aveyron y por qué Truffaut lo ha hecho de este modo.

Las exigencias dramáticas de la obra exigen de Truffaut una síntesis de su poética. Desinteresado del aspecto científico del problema tratado en su película, ésta será la crónica de las vivencias de un niño que «hace las cosas por primera vez». Este lado idealista de la situación es lo que Truffaut ha adaptado al cine en una película que, seguramente, será la mejor de su carrera, la más madura y sobria de cuantas ha hecho.

Y es que la síntesis expresiva obligada, la necesidad de no relacionar la historia de Victor con acontecimientos, para el caso marginales, ha condicionado una narración de una simplicidad tal, que alguien lo definió como «relajante baño calentito lleno de sales». Truffaut ha adoptado una narración objetiva, carente de truculentas interpretaciones inmediatas, pero que en su misma estilización permite la proyección personal de cada espectador.

Sincero por encima de todo,

Truffaut ha seleccionado de la fábula que quiere narrar sólo aquellos datos que pueden permitirle una expresión personal. Si bien ello puede hacernos lamentar las ausencias, no nos impide valorar esta composición cinematográfica. En sus aspectos fundamentales, la historia truffautiana de Victor de l'Aveyron es la historia de muchos seres, cuyo interés en tanto excepción sólo viene justificado por la ficción narrativa que Truffaut ofrece en su película. ■ DIEGO GALAN.

## T EATRO

### Vuelta de Aurora Bautista

Curiosamente, en Aurora Bautista siempre han sido perceptibles dos personalidades artísticas diferenciadas. Quizá no sea nada extraordinario y debemos aceptar que la mediocre historia del teatro y el cine españoles de nuestros días ha sometido a los actores más dotados a esa especie de duplicidad biográfica. De un lado estarían los «productos» —las obras y los films— impuestos por los niveles culturales o los intereses políticos de las clases y grupos dominantes; en colisión, cabría detectar el esfuerzo y el trabajo de unas pocas gentes de teatro y de cine empeñadas en animar una obra superior a la que, paradójicamente, se les exige. Hoy, esta duplicidad parece menos obligatoria y van siendo bastantes los que quieren hacer de su conciencia ética y artística la única norma de su trabajo. El que lo logren o no es otra cuestión, pero lo cierto es que esa coherencia y univocidad de la personalidad se inscribe ya claramente en la lucha por la elevación general del teatro español.

El caso de Aurora Bautista es muy aleccionador. El «cine histórico» hizo de ella, siendo jovencísima, una gran «estrella» en todo el ámbito hispanoamericano. La actriz aportaba una interesante fuerza personal, pero, obviamente, el nivel y las características culturales de todo aquel «cine histórico», siempre elementalmente patriótico, venían dados por una coyuntura de ca-

rácter general mucho antes que por su trabajo. La fuerza interpretativa de la actriz era «aprovechada» por el cine español, sin prestar la menor atención a sus posibilidades potenciales. Dentro de la fabulosa capacidad de «trivialización» y congelación que posee todo cine mediocre o malo, Aurora Bautista se convertía así para el gran público en una especie de «clisé», en un gesto «heroico» repetido y agrandado por la pantalla.

Paralelamente, la actriz, que había dado su primer paso profesional saltando de alumna del Instituto del Teatro, de Barcelona, a la titular del Español, de Madrid, llevaba adelante una carrera específicamente teatral, donde títulos e interpretaciones se sujetaban a un perceptible rigor. En un momento dado, con la película «La tía Tula», de Miguel Picazo, y los montajes de «Yerma», de García Lorca; «La gata sobre el tejado de zinc caliente», de Tennessee Williams, y «Réquiem por una mujer», de Faulkner-Camus, puede decirse que Aurora Bautista había impuesto ante el gran público la verdadera y más prometedora imagen de sí misma.

Vino entonces el parón. Su matrimonio y su viaje a Méjico. Desde Méjico, una película de gran éxito popular, pero marginal a la última y valiosa Aurora Bautista que recordábamos, «El derecho de nacer». Y, apenas vuelta a España, otro film sin valor, «Pepe Doncel». Así estaban las cosas cuando decidió volver a la escena. Buscó una obra, «El anuncio», de Natalia Ginzburg, que Laurence Olivier acababa de montar en Londres y Luchino Visconti en Milán, aparte de estrenarse en París con el título de «Teresa». Se presentó en Barcelona y luego hizo una jira por el Norte. Las críticas, diversas en cuanto a la obra, fueron coincidentes en señalar los méritos de la actriz. En realidad, «El anuncio» es el largo monólogo de una mujer enamorada y abandonada por el marido. Los otros dos personajes —estamos ante el «eterno» triángulo—, interpretados en Madrid por Lola Losada y Fernando Cebrían, sólo comparecen en función de ese monólogo. La protagonista, encerrada en los recuerdos de su perdida vida conyugal, no hace sino aprovechar la llegada de la intrusa para ordenar la memoria. La acción dramática será, fundamentalmente, esa evocación, aunque Natalia Ginzburg la complique con el conflicto entre el pasado de la protagonista y un presente formado

por la nueva relación del ex marido con la recién llegada.

La obra, escrita por una mujer, posee cierto encanto y una perceptible inteligencia, aunque corre todos los peligros que, a estas alturas de la historia del teatro, rondan a los dramas psicológicos e intimistas que no consiguen hacer del problema individual un catalizador de cuestiones generales. El efecto de trivialización es, en estos casos, inmediato e inevitable.

Aurora Bautista obtuvo en el Lara un triunfo indiscutible. El público la encontró joven y llena de fuerza, tal y como corresponde a quien anda preparando una audaz «Lisistrata», acaba de seguir el curso de Roy Hart y parece haber «vuelto al teatro» para llevar hasta sus últimas consecuencias la tarea interrumpida. «El anuncio», con dirección de José Osuna, que acabamos de ver en Madrid, debe ser sólo el principio. ■ JOSE MONLEON.

### Brecht ha entrado por la puerta falsa

¡Qué lástima que no estuvieran hace unos días en el Liceo! Digo que es una lástima porque, aparte de contemplar el montaje escénico, me atrevería a decir que perfecto, de «Apogeo y caída de la ciudad de Mahagony», habrían visto uno de los espectáculos más edificantes que se han podido ver en estos últimos tiempos. Edificante y esclarecedor: Brecht se enfrentó, como hace cincuenta años, con los representantes de la alta burguesía. Sí señor, Brecht, el mismo Brecht que ciertos críticos han creído ya integrado, inofensivo, perfectamente asimilable por esta proteccionista clase que llamamos burguesía. Los representantes de la burguesía catalana que suelen ir al Liceo para soportar *Lucía de Lammermoor* o el *Ocaso de los dioses* o *El lago de los cisnes*, se encontró de bruces con la ciudad de Mahagony. Y se enfadó. Naturalmente, como siempre que le dicen algo realmente insultante, el buen burgués sabe protestar fingiendo que lo que le molesta son los malos modales; así es que desde la platea hasta el quinto piso, las voces de «¡Al Apolo!», «¡Al Paralelo!» demostraron que en el Liceo se tenía que usar un lenguaje más educado. (Fíjate que digo de la platea al quinto piso. Creerse que las clases sociales se reservan diferentes peldaños de los teatros es una ingenuidad que sólo comete mi amigo Toni

Serra.) Así es que los representantes de la burguesía protestaron de la mala educación de Brecht: de la vomitona de un actor, de la indumentaria de las prostitutas, es decir, de todo aquello que hacía evidente la carga crítica de la obra. Las protestas dieron su resultado. El día que yo fui, el último día de la representación, no hubo vomitona, las prostitutas no enseñaron el pecho y había desaparecido una de las últimas pancartas que decía «Viva la dictadura de la democracia».

A pesar de todo hubo protestas, pero esta vez dominadas por un público no habitual del Liceo que ocupaba la mayor parte del cuarto y quinto piso. Para dar una idea de cómo terminó la representación —idea que supongo se llevaron muy clara los actores—, el Liceo quedó vacío, excepto cuarto y quinto piso, que aplaudía frenéticamente y hacia el cual saludaban los actores. Este público no habitual del Liceo, que había ido a ver a Brecht, había pagado para ocupar las elevadas butacas alrededor de las quinientas pesetas por localidad (digo esto por que a nadie se le ocurra la idea de que el público entusiasta pertenecía al proletariado). Todas estas reflexiones nos harían dar cuenta, si nos entretuviéramos en ellas, de muchas cosas. En primer lugar, que utilizar la palabra burgués para calificar a un público puede dar lugar a muchos «quid pro quo». El público que ha aplaudido con entusiasmo las manifestaciones brechtianas que hemos podido tener al alcance de nuestra mano durante estos últimos años era, en la mayoría de los casos, un público advertido, un público sabio, es decir, un público que sólo como determinante económica podía ser llamado burgués. El público que aplaudió la primera aparición de Brecht en la Península («Opera de tres rals», montada por la A. D. B. en 1963), hasta el público que se entusiasmó con «La bona persona de Seuzan», en el Romea; «Madre Coraje», en Madrid, hasta el que no aceptó «Un hombre es un hombre», en su última y poco afortunada aparición brechtiana en el Romea, no puede identificarse con el auténtico, macizo, satisfecho, inmarcesible, narcisista, invulnerable público burgués.

El público del Liceo demostró que no estaba dispuesto a seguir cursos de brechtianismo acelerados, demostró que cuando una cosa no le gusta la rechaza, y Brecht no le gustó. Lo encontró insultante y no se equivocaba. Después

de este período en que nos hemos acercado a Brecht, con tanta sabiduría a cuestas, con tanto miedo a que no nos gustara y nos dijeran, si expresábamos la más mínima crítica, como en «El retablo de las maravillas», de Cervantes: ¡De ellos es! ¡De ellos es!, esta aparición de Brecht en el escenario del Liceo ha sido reconfortante. Hemos descubierto que Brecht es válido, que su obra es una maravilla de agudeza, de ingenio, de poesía, que posee una extraordinaria belleza escénica (claro está que ha habido más de un crítico que lo ha encontrado demasiado bello). Hay que decir, naturalmente en honor a la compañía del teatro de la Opera de Klagenfurt, que el rigor y la agilidad de la puesta en escena era extraordinaria.

Cabía pensar, claro está, que la reacción con que el público del Liceo de Barcelona ha recibido Mahagony se parece mucho a la reacción con que lo recibiera en su estreno en Leipzig en 1930. Claro que no costaría mucho pensar que, a pesar de los tan cacareados neocapitalismos, estos cincuenta años no han cambiado mucho nuestro público. ■ MARIA AURELIA CAPMANY.

## MÚSICA

### Del «Danubio Azul» a la hidrografía celtibérica

El día 24 de marzo, mientras dos equipos madrileños de fútbol efectuaban sendos arreglos de cuentas a nivel paneuropeo, los Niños Cantores de Viena ofrecían, bajo el patrocinio de Juventudes Musicales de Madrid, un concierto en el teatro Real. Eran exactamente veintitrés niños —los suficientes e imprescindibles para organizar un partido de balompié con árbitro incluido—, y realmente, al verlos en el escenario, uno admiraba en ellos algo así como una especie de altísimo sentido de la deportividad. Los veintitrés niños eran perfectamente capaces de imponer un tremendo respeto al millar y pico de espectadores. No eran como esos niños empujados del subdesarrollo folklórico español, que, en funciones benéficas o incluso en

lamentables espacios televisivos de sobremesa, nos muestran (con permiso expreso de sus irresponsables progenitores) insospechadas actitudes para interpretar un monótono y casi vergonzante repertorio de canciones ratoneras. Los Niños Cantores de Viena son unos enormes e indiscutibles profesionales. No son «niños prodigio» explotados en función exclusiva de su edad; son, por encima de todo, niños. Mañana no serán noticia; lo son hoy. Un día cualquiera cambiarán la voz —el pequeño soprano se transformará en tenor o en barítono—; pero ese día no será para ellos una señal de fracaso. Los pequeños cantores austríacos saben «a priori» que su vida musical es efímera. No pretenden vivir de las rentas, sino cumplir honestamente una breve etapa de su existencia.

Sólo bajo tales premisas un niño de diez años puede ser un perfecto «profesional». Ser «profesional» no es, por supuesto, ser «vedette», sino todo lo contrario. La disciplina, la seriedad, la técnica de estos Niños Cantores de Viena son las pruebas más fehacientes de su profesionalidad. Sería superfluo recorrer pieza a pieza el concierto del día 24 de marzo. No puedo, sin embargo, omitir algunos pormenores. Recuerdo, por ejemplo, la limpiísima e impecable interpretación del motete «O Regem Coeli», de Tomás Luis de Victoria; también, la deliciosa versión del «Frühling» de Max Reger y la prodigiosa facilidad de que se revisten los vales de Johann Strauss... Por último, sería imperdonable olvidar la representación de la miniópera «Die Opernprobe», de Albert Lortzing; el pobre Lortzing —mediocre y casi desconocido compositor berlinés, que falleció en la miseria al día siguiente del estreno de «Die Opernprobe»— hubiera gozado inmensamente al ver a los Niños Cantores de Viena interpretar los personajes de su obra... La pequeña ópera de Lortzing parecía estar hecha a la medida de estos niños magníficos e increíbles.

Los Niños Cantores de Viena, ¿son unos superdotados? ¿Son unos niños normales? Me inclino por la segunda opción. Es cierto que, para ellos, cantar el «Danubio Azul» es como, para nosotros, cantar desafinando «Asturias, patria querida». Pero esto no es cuestión de idiosincrasia. Es, por decirlo de algún modo, cuestión de desarrollo cultural. Entre el viejo Danubio y el viejo Duero hay todavía muchos kilómetros de distancia. ■ S. R. SANTERBAS.