

der que a una censura que considera "gravemente peligrosa" la comedia de Stevens ha de suceder una etapa de desconcierto y de revancha?

María Luisa Merlo y Francisco Piquer —que ya hizo la comedia junto a Conchita Montes— están muy bien, de acuerdo con lo que les pide la comedia; es decir, simpatía, equilibrio y superficialidad. Los secunda Loretta Tovar, en el papel de la sueca "perturbadora", y Andrés Resino. La dirección es del propio Piquer. Y todo tiene aires de reencuentro con un teatro amable, listo e inocente, muy bien recibido por un público de señoras, y, en su día, torturador de los enfermos censors.

Bien mirado, se trata de un estreno absoluto. Porque en su primera versión, Conchita Montes tuvo que dejar fuera ciertas cosas, tachadas por quienes velaban por todos nosotros. ■ JOSE MONLEON.

Tres meses del laboratorio

Una de las iniciativas tomadas por la Escuela de Arte Dramático en este último curso ha sido la creación del laboratorio para actores profesionales, entendiendo por tales tanto a los que poseen el viejo carnet sindical como a los que, sin tenerlo, trabajan regularmente en el marco de nuestro teatro independiente. El término laboratorio se justifica por no tratarse de la enseñanza sistematizada

de una serie de materias, más o menos clásicas, a cargo de un grupo cerrado de profesores, sino de un conjunto de investigaciones y de clases prácticas, entendidas como parte de un discurso totalmente abierto y confiado a personalidades de la vida teatral, española o no.

De hecho, el laboratorio ha establecido dos niveles de trabajo. Uno, esencialmente dedicado a los distintos aspectos de la "expresión corporal" —en este caso, se eligieron danza, esgrima y katakaly— y a la ortofonía. Otro, de carácter más teórico, centrado en el análisis de dos temas determinados: espacio y plástica escénicos y creación colectiva.

El total de matriculados en el conjunto de los cursos llegó a los 250. El índice de asistencia fue alto. El horario cubrió desde las diez de la mañana a las dos y media, creando grupos numéricamente razonables. En esgrima y danza moderna, a los profesores de la Escuela, J. Campomanes y Elvira Flores, se unieron dos profesores alemanes de la misma especialidad, Gabel y Eva Winkler, de altísimo nivel técnico y con una clara conciencia sobre el modo de aplicar tanto la esgrima como la danza a la formación del actor. El curso de katakaly corrió a cargo de Nandakumarán, maestro de la especialidad en Kerala, que vino a Madrid prolongando su etapa de trabajo en Europa. El curso tuvo el doble interés de informar, prácticamente, quizá por vez primera en Madrid, sobre el katakaly, teatro danzado del Sur de

la India —y una exhibición del propio Nandakumarán en el teatro de la Escuela fue, a estos efectos, importante— y de contribuir al desarrollo de una serie de elementos expresivos del actor, sobre todo en relación con el ritmo corporal. Finalmente, bajo el epígrafe de "Experiencias del teatro contemporáneo", contó con la colaboración del polaco Josef Szajna, Pepe Caballero, Paco Nieva, Manuel Rivera y Yago Pericot, en el tema de "Espacio y plástica escénicas", y con la de representantes del TEC (Colombia), LTL (Argentina), Galpón (Uruguay), Támano y Ditrambo, más el autor Luis Matilla, en el tema de la creación colectiva. También Gandolfo, el director argentino, acompañado de los primeros actores de "El gran desahave", estuvo varias horas trabajando con el laboratorio...

Han sido, pues, tres meses de trabajo intenso, que han probado, entre otras cosas, el interés real por aprender de un censo aparentemente heterogéneo de profesionales, aunque sin duda muy significativo, en el que figuraban, entre otros muchos hombres —más de 200—, Ana Mariscal, Juan Margallo, Gerardo Malla, Analfá Gadé, Tina Sainz, Maite Blasco, Charo Soriano, Vicente Cuesta, Pilar Bayona, Alberto Alonso, Paco Guljar, Adela Escartín, Esperanza Alonso, Pepe Martín, Marisa Paredes, Ángela Rosal, Maruchi Fresno, Julia Martínez, etcétera. Nombres que, además de tener un puesto en el teatro español, se hallan, en bastantes casos, vinculados a las luchas laborales y políticas del sector. ■ JOSE MONLEON.

damentales, parece que la película que surja tiene que ser indestructible. Y, sin embargo, no hay nada más fácil que una película equivocada cuando quien la realiza se niega a inventar algo nuevo, se olvida de ese texto original, de la estructura dramática del texto para proponer en un lenguaje distinto algo nuevo. "La oscura historia de la prima Montse", largometraje de Jordi Cadena sobre la novela homónima de Juan Marsé es un ejemplo de lo que no debe hacerse nunca con una obra literaria (o de lo que no debe hacerse nunca con una película).



Juan Marsé.

La complejidad narrativa de las novelas de Marsé acarrea una serie de aspectos insólitos para la historia que narra, de posibilidades de interpretación, de riqueza expresiva. Pero una reproducción simplona de "flash backs" puede simplemente confundir. Y de confusión hay que hablar en la película de Jordi Cadena donde difícilmente llega a comprenderse, no algo de esa riqueza de Marsé, sino de la simple historia que Cadena quiere contar. La incompreensión surge tanto de la torpeza con que la película está realizada como de la cantidad de pretensiones con que se cubre la torpeza. De ahí ese fetichismo que se comentaba más arriba, esa fe en que todo puede comprenderse o que todo es válido puesto que la novela se comprende y es excelente (aunque no la mejor de su autor).

De auténtica oscuridad, por lo tanto, puede hablarse en torno al film de Cadena. Nada del mundo de la represión, de la burguesía alienada, del discursar del personaje central en orden al descubrimiento de "la oscuridad" de Montse está narrado con un mínimo de lógica, verosimilitud o creatividad. Adaptar una novela al cine



Una clase de Nandakumarán. Entre los participantes, Marisa Paredes, Ana Mariscal, Analfá Gadé y el colombiano Carlos Bernal.

CINE

"La oscura historia de la prima Montse"

La servidumbre cinematográfica a obras literarias suele ser espinosa, compleja y arriesgada. Pero no ya sólo por la diferencia lingüística de ambas expresiones, sino hasta por el apasionamiento con que muchos directores valoran el texto literario antes de realizar la película. Más que una base sobre la que trabajar, el texto se transforma en un fetiche; respetando sus bases, repitiendo miméticamente los aspectos del texto que a juicio de ese director son fun-