

dos pretendidos? ¿Ha perdido esta versión de «La señora Warren» el aire un tanto polvoriento de las obras de Shaw? Yo creo que, ateniéndonos al menos a su montaje español, sería muy arriesgado responder afirmativamente.

Quizá, por otra parte, el trabajo del director Manuel Collado esté lleno de trazos que acentúan el tono «camp» del espectáculo. Ha pretendido, sobre todo, magnificar la labor de Julia Gutiérrez Caba, excelente actriz, perdida muchas veces en comedias sin valor, a la que, al fin, podríamos ver no ya en un personaje importante, sino tratada con ese dudoso énfasis escénico que se reserva para las «primeras actrices». Que Julia Gutiérrez Caba posea un talento que merece ser reconocido por todos está fuera de dudas; lo que ya no está nada claro es que la afirmación de su capacidad deba ser el objetivo esencial de una puesta en escena, poco atenta a profundizar en la relación y choque de personajes, al análisis del subtexto, a la creación de la atmósfera escenográfica de las situaciones, para dejar a Julia Gutiérrez Caba, situada en el centro del escenario, «maravillosamente» vestida, la tarea de levantar y de conducir una y otra vez el drama.

Por lo demás, aparte de lo cuestionable del procedimiento, sospecho que ello adultera seriamente la relación entre el personaje de la madre (Julia Gutiérrez Caba) y el de la hija, confiado a María José Alfonso. En realidad, son dos personajes colocados por Shaw a un mismo nivel, que encarnan las dos posiciones claves del debate. La madre sería la encargada de asumir, como víctima rebelada, la corrupción social. Habría salido de la miseria ejerciendo la prostitución y luego dirigiendo una serie de casas dedicadas al mismo menester. Lo saneado de los beneficios y el hecho de que

gentes de la buena sociedad inglesa considerasen el negocio como una simple inversión la inclinarían a proseguir en una actividad que, además de enriquecerla, la convertirían, paradójicamente, en una dama respetada. La posición de la hija sería bien distinta: aceptaría la prostitución de la madre para afrontar la miseria, no aceptaría que siguiera contribuyendo a la prostitución de las muchachas pobres para aumentar su dinero.

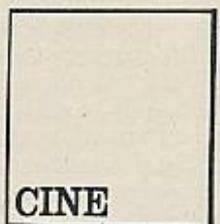
El debate, por supuesto, trascendería el plano individual para convertirse en una acusación contra los espectadores, en tanto que miembros de una sociedad en la que tal drama y tal opción eran posibles.

En todo caso, me parece que los dos personajes deben ser igualmente tratados y teatralmente defendidos; cosa que, pese al buen trabajo de María José Alfonso, no ocurre en esta puesta en escena, que acaba haciendo de la señora Warren no sólo la gran protagonista, sino el personaje y la víctima que solicitan la identificación del espectador.

Y el caso es que el reparto está bien hecho, y que la nueva compañía no ha vacilado en contratar buenos actores (a parte de María José Alfonso, rodean a Julia Gutiérrez Caba los Emilio Gutiérrez Caba, Manuel Díaz González, Manuel Collado y Raúl Sández) ni en abordar a un autor tan difícil como Shaw. Pero ha faltado, ya digo, seguir hasta el final. Y no quedarse en el piano del palco de proscenio, ni en el esquematismo de una escenografía anacrónica, ni en el tratamiento leve y sólo verbal de las relaciones de personajes...

Todo ello ha venido a acentuar la lejanía de Shaw y a hacer del esperado y merecido triunfo de Julia Gutiérrez Caba un hecho cargado de acotaciones de otra época. Incluidas esas canciones epilógicas de

la actriz en el centro de la escena. ■ JOSE MONLEON.



Una limitada metamorfosis

Jacinto Esteva Grewe, uno de los fundadores de la llamada «escuela de Barcelona», es de los escasos realizadores del grupo que continúa con cierta regularidad detrás de la cámara. Su propia productora —Films Contacto— le permite esta frecuencia, aunque, en sus propias palabras, ésta no sea suficiente para un creador que necesita comunicarse. De ahí que Jacinto Esteva anunciara no hace mucho, con la presentación de su última película realizada hasta la fecha, «El hijo de María», que se marchaba al extranjero para realizar cine. Por otra parte, decía que «El hijo de María» era una película que mostraba a la crítica que él también sabía hacer cine «profesional» en el sentido de un cine no experimental y sí narrativo.

Si de algún modo hubiera que definir el cine de Esteva, habría que aceptar su concepto de experimentación. La «escuela de Barcelona» así lo promulgó, y aunque sus cauces experimentales resultaron siempre de una gran pobreza imaginativa en relación, por ejemplo, con la «nueva ola» francesa, sí era un cine bastante extraño en nuestro panorama español, y por ello, en general, no despreciable. Quizá luego cada una de las películas de los jóvenes realizadores

catalanes no ofrecía suficiente interés; su sentido de la imagen, de la fascinación, de la moda, de la contracultura, de la angustia existencial, del absurdo, de la composición visual, se quedaba siempre de una falta de dominio del lenguaje cinematográfico que dejaba cualquier intento limitado a su intención primera, sin encontrar más tarde una aplicación idéntica en el resultado.

La filmografía de Jacinto Esteva —«Dante no es únicamente severo», «Después del diluvio»...— no se ha visto marginada a esta limitación; su película más interesada en expresar una realidad precisa y clara —«Lejos de los árboles»— se vio maltratada por la censura, acabando en un reportaje insulto y poco vital. Ahora, Jacinto Esteva presenta en las pantallas madrileñas su penúltima obra, «Metamorfosis», donde, a mi juicio, vuelve a encontrarse esa limitación general de la «escuela». El lenguaje nuevo que quiere utilizarse no es ninguna novedad. Y en cambio, la historia que quiere contarse aparece, por deficiencias técnicas, desdibujada y ambigua. En este caso se añade además una falta de recursos económicos evidentes, que obliga a la participación de amigos y no actores —con la excepción de Romy—, de aprovechamiento de decorados naturales poco imaginativos en relación a lo que el texto pide, y que en ocasiones salta a la vista que no son realmente lo que la película pretende (como la escena del aeropuerto).

Por encima de eso, lo que, siguiendo con un juicio personal, ocurre en «Metamorfosis» es que a la mitad de la proyección la película ya ha acabado. El concepto de la vida que Esteva quiere expresar —la fabricación de seres despersonalizados, la falta de respeto por la individualidad, la mecanización...— no avanza en la segunda parte de la película. La voz en «off» de Romy, que acumula datos, pero

no los discute, insiste en los mismos conceptos, fatalmente, sin que el discurso progrese. El «personaje» —primero un ser extraño, casi animal, pequeño, mitad pez, mitad pájaro— es transformado contra su voluntad por los hombres de ciencia en una bella mujer, quien, una vez convertida en ser humano debe reaccionar y comportarse como todos ellos: en silencio. Esteva toma como punto de referencia las vicencias internas de ese «personaje» sin que la imagen nos de una dimensión nueva o plante un juego dialéctico que convierta la historia en una reflexión más profunda. La simple idea de este mito frankensteiniano vuelto al revés es el eje de la película. Y de él no sale durante toda la proyección. Quizá con una autocensura menos rígida y con mejores medios económicos, «Metamorfosis» hubiese alcanzado metas más válidas. ■ DIEGO GALÁN.

NOTA.—En la misma sesión del cine Bellas Artes, de Madrid, donde se proyecta la película de Esteva, reaparece «Juguetes rotos», de Manuel Summers, sin duda su mejor película. Con las insuficiencias y limitaciones que en su día se señalaron, «Juguetes rotos» sigue siendo el documento vital y angustioso de unos hombres manejados y de un país ignorante, que juega con sus hombres. Película a ver.

Bastante más que una reconstrucción

Cuando el pasado año se hablaba en Cannes de que el «Macbeth» de Polanski era una simple visualización de la tragedia de Shakespeare, parecía condenarse sin apelación el trabajo llevado a cabo por el realizador polaco. Como si hacer bien a Shakespea-

re fuese sencillo, como si se tratara de un empeño al alcance de cualquier inteligencia. Tenemos, entre nosotros, demasiadas cercanas la versión teatral de «Otelo» y la televisiva de «Romeo y Julieta» como para permitarnos ignorar las dificultades que conlleva una labor creadora sobre textos del dramaturgo inglés. Y empleo el término «recreación» porque lo estimo apropiado al enjuiciar el film de Polanski. Que de ninguna manera se queda en la reconstrucción arqueológica ni en el academicismo. Aunque sí exista una estúpida humildad cara a una obra decisiva del teatro mundial, cuya línea narrativa se respeta al máximo, con el fin de completarla, de redondearla en aquellos pasajes que el texto original olvida o sólo sugiere levemente.

Polanski se subordina, entonces, a Shakespeare, como si de un discípulo aplicado se tratase. En vez de mirarlo de igual a igual, como Welles —cuyo «Macbeth» podía ser más personal, pero también menos diáfano—, el autor de «La semilla del diablo» se entrega consciente a la construcción de una puesta en escena, que lleva hasta sus últimas consecuencias todo aquello que la tragedia inspira. De esta forma, su trabajo de adaptador (en colaboración con Kenneth Tynan, quizá el mejor crítico teatral inglés de la posguerra y autor de «Oh!, Calcutta») y director resulta esencialmente clarificador, desentrañando en imágenes un texto escénico hasta convertirlo en narrativo. En cuanto que esa clarificación me parece fundamental en un realizador, estimo mucho la labor de Polanski. Olvidado de «vedettismos», de hacer a costa de lo que fuese una obra «suya», «personal», renunciando a los halagos del «cine de autor», ha puesto todo su innegable potencial físico al servicio de Shakespeare. Y es ese potencial lo que diferencia este «Macbeth» de

triumfo
RECOMIENDA

empresas similares; no vale la comparación con el Laurence Olivier de «Enrique V», «Hamlet» y «Ricardo III»; aquello era —mejor o peor— teatro filmado. Aquí hallamos, en cambio, un sentido del montaje, de la planificación, del encuadre, que exigen a un verdadero hombre de cine detrás de la cámara. El que los diálogos nos suenen grandilocuentes, excesivos en momentos, es un problema de idioma. La traslación inglés-castellano implica unas transformaciones seguramente inevitables, que el tono del doblaje acentúa de manera tosca. Los excelentes actores teatrales y televisivos que Polanski ha empleado no sabrán otra cosa, pero sí «decir» a Shakespeare. Puedo dar testimonio de la fluidez coloquial de la versión original inglesa, aquí alterada —por otra parte— en tres de sus secuencias.

Pero es que aún hay más que clarificación en el «Macbeth» de Polanski. A propósito de la obra teatral, John Wain escribe que «es trágica si la vemos desde un punto de vista cristiano, pues es, como la leyenda de Fausto, la historia de la condenación de una gran alma. En términos políticos, sin embargo, es mucho menos trágica, puesto que narra cómo un país cayó en manos de un asesino, y un tirano, gimió durante cierto tiempo y luego concentró su fuerza para deshacerse de él y colocar a un rey justo en el trono». Al añadir una nueva escena final, Polanski y Tynan desmienten este cierto optimismo político: Donalbain, el otro hijo de Duncan (Rey de Escocia asesinado), va a visitar a las brujas como antes lo hiciera Macbeth. Todo puede volver a empezar de nuevo; no se trata, pues, de un caso de tiranía aislado, sino de que la pescadilla del poder se muere de la cola. Reflexión política

ca nacida de una actitud pesimista frente a la Historia, otorga una diferente dimensión a cuanto le antecede.

En este mismo sentido, la configuración del personaje de Ross, sin apenas entidad en el texto shakesperiano, pero que en la película se nos da con todas las trazas del oportunista político, del hombre que sabe estar o escaparse de cualquier situación para mantener su puesto de primera fila: Ross coronará tanto a Hamlet como a Malcolm, será el guardaespaldas del primero y facilitará la matanza de la familia de Macduff, para pasarse luego —cuando el poderío de Macbeth declina— al bando contrario, para excitar al mencionado Macduff, proporcionarle la espada con la que terminará con el tirano y, tras la subida al trono del hijo primogénito de Duncan, seguir en su destacado puesto cortesano.

Podríamos continuar analizando la labor complementaria de los adaptadores. Que inciden particularmente en cómo no es la realidad, sino el lenguaje engañoso de la alegoría el que mantiene confiado a Macbeth y termina acabando con él. Polanski, por otra parte, ha acentuado en varios grados la enorme violencia ya existente en Shakespeare y, con la ayuda de un excelente equipo de profesionales ingleses (entre los que destacan el decorador Wilfrid Shingleton, el director de fotografía Gil Taylor —habituales de su equipo— y el actor Jon Finch), lograr un clima de realidad, de verismo, que acerca el siglo XI hasta nosotros sin demasiado esfuerzo. ■

FERNANDO LARA.

Un Robinsón nada solitario

Debe de haber muerto en una habitación reple-

ta de sedas y terciopelos rojos, gruñendo contra su mala suerte y apostrofando a todo bicho viviente que le rodease. Si no ha sido de esta manera, será porque los médicos del hospital del Monte Sinaí no vieron «Dos semanas en otra ciudad», ni saben quién era Kruger en aquella película, ni han tenido la imaginación de llamar a Minnelli para que ayudase a morir al bueno de Edward G. Robinson, menos de dos meses antes de que la Academia de Hollywood le entregara el Oscar honorario que iba a premiar toda una carrera de cincuenta años.

Cincuenta años luchando contra un físico nada agraciado (que le situó entre los «característicos», nunca entre los «galanes»), Robinson encajaba con facilidad en los papeles de «malo», sobre todo si ese «malo» llevaba metrallera, respondía al nombre de «gangster» y en lo más recóndito de su alma guardaba un corazón de oro. Se hizo famoso con el Cesare Bandello de «Little Caesar», de Merwyn LeRoy, y repitió el personaje en diversas ocasiones: «Pasaporte a la fama», de John Ford, y «Cayo Largo», de Huston, entre ellas, para ironizar sobre su propio tipo en «Cuatro gangsters de Chicago», de Gordon Douglas. Fue cascarrabias, bonachón o cínico, dentro de la galería tan tipificada de los «segundos papeles» del cine norteamericano. Con cuyos mejores directores trabajó este rumano exiliado de setenta y nueve años, con especial brillantez dentro de la década de los cuarenta: «Perdición», de Wilder; «La mujer del cuadro» y «Perversidad», de Lang; «The stranger», de Welles; «Odio entre hermanos», de Mankiewicz... ■ F. L.

LIBROS

LOS DIAS DE AMOR, GUERRA Y OMNIPOTENCIA DE DAVID EL CALLADO, Isaac Montero (Plaza & Janes). EL HUESPED DE JOB, José Cardoso Pires (Seix Barral). OBRAS COMPLETAS (primer tomo), Simone de Beauvoir (Aguilar). MARINERO EN TIERRA, LA AMANTE, EL ALBA DE ALHELI, edición de Robert Barrast. (Castalia). SEMBLANZAS IDEALES, Julio Caro Baroja (Taurus). LA RAYA DE PORTUGAL, Antonio Pintado y Eduardo Barrenechea (Cuadernos para el diálogo). LAS STARS: SERVIDUMBRE Y MITO, Edgar Morín (Doposa). USOS AMOROSOS DEL DIECIOCHO EN ESPAÑA, Carmen Martín Gaité (Siglo XXI). WEBER Y LUKACS, Nicola de Feo (Redondo). HERMANO ANIMAL, Paul Roazen (Alianza).

CINE

Madrid

THE BOY FRIEND, Russell (Alexandra). JUGUETES ROTOS, Summers (Bellas Artes). LA SALAMANDRA, Tanner (Rosales). JEREMIAH JOHNSON, Pollack (España). HORIZONTES DE GRANDEZA, Wyler (El Pilar). ¿QUE ME PASA, DOCTOR?, Bogdanovich (Coliseum). ACCIDENTE SIN HUELLA, Chabrol (Cartago, Cervantes). LA BALADA DE CABLE HOGUE, Peckinpah (Montija). BILLY, EL DEFENSOR, Franck (Bahia). BONNIE Y CLYDE, Penn (Excelsior). CABARET, Fosse (Albéniz). FRENCH CONNECTION, Friedkin (Canadá, Ideal, López de Hoyos, Lux, Montecarlo, Vista Alegre). FRENESI, Hitchcock (Luchana, Richmond, Torre de Madrid). EL INDIO ALTIVO, Reed (Alba). EL JUEZ DE LA HORCA, Huston (Amaya). KLUTE, Pakula (Avenida). LANDRU, Chabrol (Carolina). MACBETH, Polanski (Benlliure). MAX Y LOS CHATARREROS, Sautet (Oraa). MI QUERIDA SEÑORITA, Armiñán (Astoria). PEQUEÑO GRAN HOMBRE, Penn (Príncipe Pío). SIETE MUJERES, Ford (Moratalaz). SUEÑOS DE SEDUCTOR, Ross (Rex). TRISTANA, Buñuel (Pelayo).

Barcelona

IVAN EL TERRIBLE y ALEXANDER NEWSKY, Einstein (Alexis). PEPPERMINT FRAPPE, Saura (Alexis). UNA HISTORIA INMORTAL, Welles, y UN PERRO ANDALUZ, Buñuel (Alexis). EL PROCESO DE VERONA, Lizzani (Arcadia). EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Saura (Ars). EL FABULOSO MUNDO DE ALEX (Maryland). EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI, Lean (Virrey). TOMA EL DINERO Y CORRE, Allen (Céntrico, Provenza). ¿QUE ME PASA, DOCTOR?, Bogdanovich (Novedades). RIO BRAVO, Hawks (Castilla, Loreto, Maragall). BONNIE Y CLYDE, Penn (Savoy). CABARET, Fosse (Florida). FUGA SIN FIN, Fleischer (Ducal, Goya, Rialto, Verdi). EL JUEZ DE LA HORCA, Huston (Regio). LOS QUE NO PERDONAN, Huston (Capri). UN MARIDO INFIEL, Aurel (Canadá, Favencia). MAX Y LOS CHATARREROS, Sautet (Alcázar). PERROS DE PAJA, Peckinpah (Coliseum). REBECA, Hitchcock (Malda).

DISCOS

HEADS HANDS & FEET, «Tracks» (EMI). DAVID BOWIE, «Hunky Dory» (RCA). CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL, «Creedence Gold» (Marfer). THIJS VAN LEER, «Introspection» (CBS). BLUES PROJECT (EMI). MUDDY WATERS; «The Muddy Waters London Sessions» (Movieplay).