

bién Orlando Pelayo— porque anteponen la realidad de lo que pretenden decirnos por encima de los valores de cada obra. Por encima, sobre todo, de sus valores abstractos. Toda obra de arte, para un italiano del Renacimiento —para un Paolo Ucello, o un Piero, por ejemplo—, es una ecuación de equilibrios concertada. Para un español, no. La pintura española rompe con la ecuación del equilibrio para introducir una pequeña imperfección deliberada, una ruptura con la ley del equilibrio, en donde precisamente se asienta la realidad. El gesto, la mueca, rompe con la armonía de las estatuas... pero establece un quantum de realidad... Orlando Pelayo, que no tiene nada de pintor abstracto, que lucha —aun ignorándolo— contra los valores abstractos de cada obra, es un realista porque es antiestatuario, porque busca el gesto de la realidad que se opone a la sobriedad de la ecuación equilibrada, porque establece la ley del desequilibrio que es la de la realidad.

Cuando tenga más tiempo escribiré aquí mismo un reportaje sobre Orlando Pelayo y su obra. Vale la pena. Porque al cabo de tantos años de París, Orlando Pelayo sigue siendo un pintor español. Yo diría más: es un pintor "de museo"... como quería Cézanne que fuese su pintura. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



"Les lèvres rouges", de Harry Kumel.

llegan a alcanzar un valor protagónico; su adscripción a un neoexpresionismo como factor aglutinante de la puesta en escena, y la postura de sus autores de forzar el material narrativo de base con el fin de permitirles un continuo lucimiento de sus supuestas habilidades directivas. Supuestas y no confirmadas en los dos casos, pues tanto Kumel como Chéreau ofrecen un curso completo de ineficaz exhibicionismo, donde lo más lastimoso es que ambos contaban con unos precedentes literarios (toda una tradición de mitos del género "fantástico" como punto de partida para el cineasta belga, y una conocida novela de James Hadley Chase, maestro de la narrativa "negra", en el caso del realizador francés), cuyas amplísimas posibilidades quedan destrozadas en manos de artifices tan poco duchos.

Exclusivamente a su responsabilidad se debe el que ni la resurrección del mito vampírico de la condesa Bathory ("El rojo en los labios"), mito mucho mejor tratado por Jorge Grau en su "Ceremonia sangrienta", ni la complicada historia de la joven heredera a la que sus familiares hacen pasar por loca para quedarse con su dinero y recurre en su huida a un hombre perseguido por dos criminales ("La chair de l'orchidée", 1975), lleguen al espectador de otra manera que como un simple pretexto para narcisistas "números" de puesta en escena. Ello no es ajeno a la definida personalidad de los dos jóvenes cineastas —con treinta años en el momento de realizar ambos

films el recuerdo de unos magníficos escenarios por donde se pasea el vacío de una petulancia creativa, de un deseo de "epatar" realmente insufrible. ■ FERNANDO LARA.

## Vigencia de Oscar Wilde

Hace seis o siete años se anunció en España el estreno de "Los juicios de Oscar Wilde", pero la película fue prohibida por la censura, y hasta hoy no ha podido superar los estrechos, ridículos, agobiantes márgenes que esa censura viene imponiendo a la vida cultural española. Se dice, y posiblemente no sin razón, que hay ocasiones en que esa censura sigue prohibiendo al cabo del tiempo películas que fueron "escandalosas" para ella en su día —como "La dolce vita", de Fellini—, por temor a que los españoles se mueran de un ataque de risa al ver "integralmente" lo que no le dejaron en su momento. Películas timoratas, reaccionarias, insípidas, que a nadie hubieran escandalizado (ni siquiera interesado), pero que a los señores censores les quitaron el sueño durante semanas.

Una de esas películas es "Los juicios de Oscar Wilde" que ha necesitado unos ocho años para poder ser apta para españoles;



"Los juicios de Oscar Wilde", de Ken Hughes.

### CINE

## Escenarios vacíos

A nivel de estilo, tres importantes elementos poseen en común "Les lèvres rouges", de Harry Kumel, y "La carne de la orquídea", de Patrice Chéreau (lo que permite una reseña conjunta de ambos films, recién estrenados en Madrid): la primacía dada a los escenarios en que la acción se desarrolla, que

realmente, es para empezar a indignarse ya de una puñetera vez y exigir de esa censura que manifieste públicamente sus criterios y nos explique en función de qué este film engañoso, falso, puritano y bobo nos fue escamoteado; a quién turbó, porque ese turbado necesita urgentemente una cura psicoanalítica antes que un puesto de vigilante de la moral pública.

Resulta curiosa esa prohibición, como resulta curiosa la película en sí. Las dos son paralelas. Uno podía creer que casi cien años después de los famosos juicios de Wilde, donde una sociedad puritana y falsa le condenó por delitos de sodomía, podía tratarse el tema con la amplitud que, teóricamente, esos cien años de vida han determinado en nuestra sociedad. Lo que entonces escandalizaba a reprimidos y censores, hoy es entendido y canalizado de forma bien diferente. O al menos se pretende que existen grandes diferencias. La película podía haberse limitado a ser una crónica histórica del suceso con la perspectiva de nuestros años, o, más sutilmente, un análisis comprometido de las razones que hacen que una sociedad reaccione reprimiendo a una gran parte de sus ciudadanos; esta segunda posibilidad habría, sin duda, abierto la película a una crítica de nuestras actuales estructuras. Sin embargo, el señor Ken Hughes, director del film, no acepta ninguna de esas vertientes, y en su lugar, realiza un melodrama blando (y hasta históricamente falso), donde la homosexualidad de Wilde es vagamente insinuada, como si el público que debe ver la película continuara siendo el que juzgo realmente a Wilde. Más bien parece que el señor Hughes es el primer escandalizado ante la vida del escritor irlandés, y procura "echarle capotes" morales. Cuando la vida y la obra de Wilde son más importantes y vitales que esos juicios timoratos de reprimidos de tres al cuarto.

De alguna forma, sin embargo, la película (aburrida, incoherente, grotesca) viene a señalar, sin quererlo, que quizá no hayan desaparecido, como se pretende, esos criterios censores de la vida ajena. Y si había alguna duda, ahí está el dato histórico de nuestra inigualable censura, que aún ha necesitado casi diez años para permitir que un

melodrama tramposo pueda acceder a nuestras pantallas. Un melodrama donde se escamotean las auténticas relaciones de Wilde y lord Alfred Douglas, donde ni siquiera se citan los párrafos de los interrogatorios donde se descubrieron las actividades homosexuales de Wilde (descritas minuciosamente en las crónicas de los juicios, editados por la editorial argentina Jorge Alvarez en el libro "Los procesos de Oscar Wilde"), donde, incluso, se cambian de lugar textos del escritor y se nos coloca párrafos del "De profundis" (libro escrito en la cárcel, y, por lo tanto, en un estado de ánimo muy especial), en plena vida exitosa del autor de "El retrato de Dorian Gray" (obra que en su reciente versión cinematográfica también se nos impidió conocer a los españoles, al mutilarle cerca de la mitad de su totalidad).

En el libro citado hay un párrafo del prólogo que enjuicia las razones de los procesos sufridos por Wilde: Fueron "la venganza de una sociedad temblorosa ante la perspectiva de que se evidenciaran sus multiplicados vicios secretos". Tanto la película como la reacción de nuestra censura tendrán, pues, algo que ver en esto. ■ DIEGO GALAN.

### Los amores de Milos Forman

Once años después de su presentación en el Festival de Cine de Venecia, se estrena, por fin, comercialmente en España (aunque bajo la modalidad de "arte y ensayo"), la segunda película de Milos Forman, "Los amores de una rubia"; previamente a este estreno fue presentada por los cine-clubs españoles tras una intensa lucha con la censura, que quiso eliminar algunos de los planos más importantes del film. Ahora, depurada por el tiempo y respetada en su integridad por esa misma censura, pueden los españoles acercarse a esta obra, que, en su día, confirmó el talento de un realizador que quería encontrar en la contemplación objetiva de la realidad su principal fuente de inspiración. Lo ya ofrecido en su primera película, "Pedro el Negro" (también exhi-



"Los amores de una rubia", de Milos Forman.

bida en los cine-clubs españoles), adquirió en "Los amores de una rubia" características de estilo propio: alternar la narración de una historia argumental con la observación del entorno, añadiendo a la película improvisadamente no sólo las reacciones de los actores (generalmente no profesionales), sino los incidentes más significativos de los surgidos espontáneamente durante el rodaje. El conjunto de esa combinación se convierte en un divertido mosaico de las auténticas características de unos personajes, en contradicción con la impresión que de sí mismos quieren continuamente dar.

Se reprochaba a Forman la ausencia de un compromiso crítico más definido con lo que retrataba; se suponía que en el juego brillante de sus chistes, con la inevitable comicidad de una situaciones impensables, se daba por satisfecho. Hasta "Taking Off" (estrenada también en "arte y ensayo" en nuestro país) no se aceptó plenamente a Forman en su crónica crítica. Sin embargo, en sus películas —y muy concretamente en "Los amores de una rubia"— hay siempre algo más de lo evidente. El tratamiento de sus historias —quizá con el tiempo aquejadas de un excesivo ter-

nurismo—, al romper con la ampulosidad de otras películas de ficción, al prescindir de metas rigurosas y aceptar, según la técnica del mejor "cinéma vérité", lo que la propia realidad da de sí y ofrecerla tal cual, si bien no convertía sus películas en análisis rigurosos de esa realidad, aportaban una serie de datos generalmente marginados y que debían contar a la hora de un tratamiento exhaustivo de la problemática preferida por Forman en casi todas sus películas: el amor en la adolescencia. El documental rodado por él no está, si se quiere, trascendido a una óptica crítica, pero aporta, sin embargo, datos por sí solos significativos, que el espectador debe entender. El espectador, preferentemente checo, al que Forman se dirige, y que debe reconocer lo que en la película se le ofrece. La desmitificación de una serie de ideas sobre lo que es y, sobre todo, "debe ser" la adolescencia, es en "Los amores de una rubia" el principal tema de combate; el enfrentamiento de esa realidad con lo que de ella quieren entender los que se han adjudicado a sí mismos el papel de determinarla a su antojo. Forman va, pues, contra corriente; no sólo contra esa versión oficial de la realidad, sino, sobre todo, con el tratamiento que de ella daban los cineastas que le precedieron en la cinematografía checa. El mismo se definiría en los años de sus primeros films como autor al que importaba sobre todo discutir el anquilosamiento narrativo que el cine de su época y su país venían padeciendo. Era los años en que Checoslovaquia ofrecía el cine más refrescante y original de Europa, la etapa de una libertad que se reflejaba en el cine de forma espléndida; más tarde, Forman emigraría junto con otros compañeros, el cine checo dejaría de exportarse con la rapidez que en esos años lo hiciera y la censura española (como de costumbre) siguió, a pesar de todo, impidiendo a los españoles conectar con esa lejana realidad, mientras, al tiempo, sostiene la idea de que el "talento" cinematográfico está marginado a cualquier tipo de cortapisas. Para demostrarlo, nos trae once años después una obra realizada sin censuras. Lo que son las cosas. ■ DIEGO GALAN.