

tuaciones y personajes "arquetípicos". Miles de metros de película, docenas de héroes de patilla, desiertos inmensos, los bigotillos de todos los galanes, una legión de extras vestidos de árabe, las infatigables bailarinas de las fiestas califales, el traidor, la enamorada sufriendo, la mujer fatal, el oficial inglés, el campamento al arrimo de un oasis, el final feliz, todo ese depósito de morralla cultural está en "El somni de Bagdad" ("El sueño de Bagdad"), con la particularidad de que el espectáculo nunca se limita a la parodia

ahora sabemos lo que significa exactamente la palabra "poder" y por qué anda el oficial inglés por aquellas tierras. El hecho de que, finalmente, sean los rebeldes quienes venzan tanto al califa como a los ingleses no deja de ser una afirmación política, aunque hecha —y ese es un mérito, sin duda— dentro del estilo general de la representación, sin el menor énfasis. En cuanto a la ruptura formal se establece por la convención de que se trata del rodaje de una película; ello permite crear una irónica contradicción entre la

forma de lenguaje y su contenido ideológico. Aunque, a mi modo de ver, "El somni de Bagdad" sea un trabajo más maduro e imaginativo que el de "Supertot", quizá porque desmonta una tradición más rica en ejemplos, en años y en consumidores. J. M.

cuenta de que reside en París... ¡Ah! Es más argentino de lo que yo imaginaba, porque la capital de la "inteligencia" argentina, como ustedes saben, es París.

Pinturas de Ernesto Deira

Galería Rayuela. Madrid

Me parece que ésta es la segunda exposición individual que yo le veo a Deira. La anterior, aquí también en Madrid, fue en la galería Aele. Veo ahora a Deira igualmente atado a la figuración, pero tal vez mucho más desligado del argumento. Algo así como si le hubiese dado un mayor paso a la imaginación, pero a una imaginación no carente de cierto dramatismo. ¿Qué es lo nuevo que está pasando en su mundo habitual? Porque la pintura, sin que eso tenga que ser necesariamente así, es un poco sismógrafo de cosas que van ocurriendo por el interior del pintor.

El caso es que "el gallego Deira" no es el relator pictórico de una escena de la que sea testigo o intérprete por acciones visibles, aunque la pintura, por razones obvias, siempre se expresa dentro del mundo de lo visible... Pero la motivación inicial no ha sido una escena vista, sino una escena sentida

ARTE

"¡El gallego Deira!"... Algunos argentinos —y algunos hispanoamericanos en general— expresan así una genealogía que conocen y que en este caso se refiere al "gallego" Ernesto Deira, nacido en Buenos Aires —de una familia, claro, "saudadosa"— en el año 28. Deira no es sólo eso porque, en la forma de una broma cariñosa, lo llaman así sus paisanos porteños... Deira es "gallego" involuntario, pero también voluntario. Que él no reniega nunca de su casta. Como yo me tengo que ir a Caracas, espero que por pocos días, he ido corriendo hoy, martes 13, a ver la exposición del gallego Deira. Que no, que yo no uso retranca, y menos con gallegos, porque ahí pierdo. Si acaso enviaré una, o tal vez dos croniquillas desde Caracas. Pero ahora, atención a Deira. Que, por cierto, ahora me doy



"El somni de Bagdad", por el grupo U de Cuc, de Barcelona.

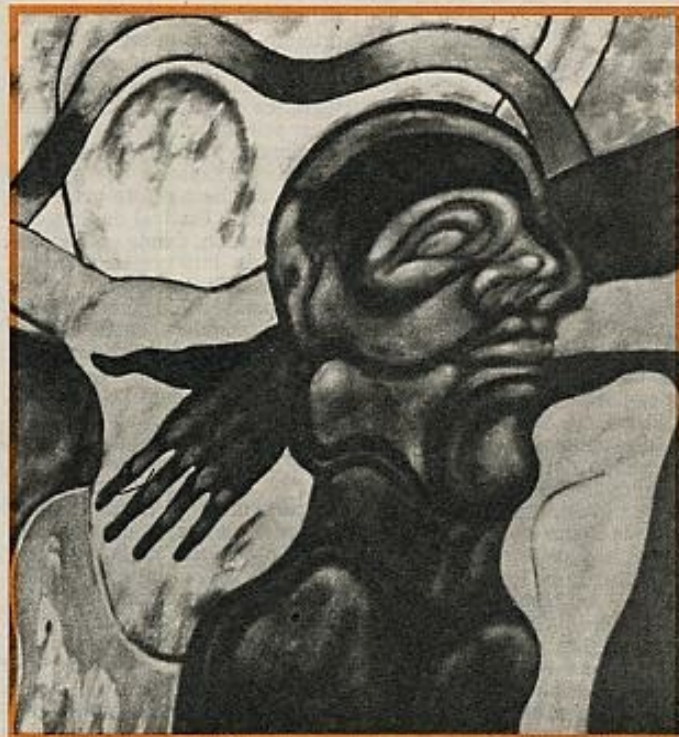
—tentación facilona en la que muchos hubieran caído—, sino que intenta, sin intelectualizar ni forzar el tratamiento, descubrir el pensamiento subyacente, cuanto hay de romanticismo falaz, de enmascaramiento en esa manera de contar la historia.

Para ello, "El somni de Bagdad" se vale, primordialmente, de dos elementos de ruptura: uno, en el plano argumental; otro, en el lenguaje. El primero consiste en suponer que la "diadema sagrada", por la que luchan las diversas fuerzas —el califa, los rebeldes y los ingleses—, es, en realidad, un plano con todos los yacimientos petrolíferos del país. Ciertamente, la vieja leyenda asegura que quien posea la diadema tendrá el poder; sólo que al asimilar su posesión al conocimiento de las zonas del petróleo, la "aventura" cobra una automática remodelación. El juego del "cine tradicional" se respeta, pero

realidad —la actriz aparece mascando un chicle, al apuesto galán lo descomponen un pequeño rasguño y hay que interrumpir el rodaje, los dobles sustituyen a los protagonistas en las escenas de violencia, etc.—, perfectamente reconocible, y la fantasía ramplona de la ficción; de manera que no sólo se da un distanciamiento —tal como quería José Serra, que escribió muchos textos sobre la aplicación del "brechtismo" al cine infantil—, sino que éste sirve para que el niño o el joven aprenda el carácter convencional de una expresión fílmica que tantas veces intenta emocionarle a base de imponer su magia y su misterio.

En la misma vertiente, pero ahora referido al "comic", se orienta "Supertot". Las actitudes, los trajes, los decorados, la historia misma, nos remiten a las páginas de un "comic". De nuevo se desenmascaran una

Ernesto Deira.



"El bello Adolfo", de Mediodía

En el comentario de "El bello Adolfo", publicado hace un par de semanas en estas páginas, se hacían referencias al grupo Esperpento y al de Mediodía, toda vez que sus orígenes pertenecen a la época en que quienes hoy rigen Mediodía pertenecían a Esperpento. Quede claro, en todo caso, especialmente a los efectos de quienes tuvieran interés en programar el trabajo, que "El bello Adolfo" es un espectáculo del grupo Mediodía, de Sevilla.

o, tal vez, imaginada... "Imaginada", ya salió por ahí la oreja de la imaginación.

Decir de Ernesto Deira que él no es un pintor de los que traducen el mundo de lo visible, el mundo "impresionista", acaso no es decir nada, pues hoy prácticamente toda la pintura se atiene a esas características... Pero es que Deira es eso de manera militante. Su figuración es, efectivamente, "imaginada", y aunque está muy señalada por su cromatismo, la dicción de nuestro artista se desarrolla mucho más por el camino de las lineaciones que por el del cromatismo propiamente dicho. No le llamaré "dibujo" para no insistir una vez más en ese lugar común, demasiado común: todo pintor tiene el dibujo que necesita. Me refiero a esas lineaciones vigorosas, que quieren encerrar muy conscientemente toda su figuración. Y dentro de la cual, sí, va su color. Lo suyo, en ese orden, son colores calientes —rojos, fundamentalmente— que se apoyan casi violentamente en negros que llegan a hacerse violentos...

El gallego Deira, argentino de París, está exponiendo ahora, cuando escribo, en la galería Rayuela, pero cuando salga esta crónica ya estará yo en Venezuela. Allí me encontraré con otros argentinos pintores —son tantos! la mayor densidad pictórica del mundo, calculo yo— y también con gallegos —son tantos también— y por supuesto con gallegos-argentinos. Que conste que a mí me gusta esa fauna: las dos, la de los gallegos y la de los argentinos. Ya conozco aquello. Cuando, por la mañana, salga del hotel, cogeré el inevitable taxi, porque allí no se puede andar de otra manera que motorizado. Y le diré al taxista, que inevitablemente es pontevedrés: "¿Y qué tal sentaría ahora un caldiño y un pulpito, tal vez un lacón, allí en una tabernita de la ría de Arosa?". De pronto, el taxi se parará. Y dirá el taxista —porque lo dice siempre—, dirá: "Hay, señor, no me hable usted de esas cosas, porque así no se puede trabajar!".

El gallego Deira también sabe del pulpito, y del lacón, y del vinillo del Ribeiro. Por eso que lo sabe, pinta como pinta. Porque lo importante de la pintura de Deira es que lo "que sabe" —es decir, lo que tiene por dentro, en forma de experiencia— se traspaasa a su pintura. Por eso, la pintura de Deira importa. [Los argentinos de París! De vez en cuando, Deira aparece por aquí, va a una taberna gallega, se toma unos "ribeiros" con unas tapas de pul-

po, y se marcha otra vez. Hay que saber vivir. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

"La guerra de las muchachas"

Película alemana dirigida al alimón por Alf Brustellin y Ber-



"La guerra de las muchachas", de Alf Brustellin y Bernhard Sinkel.

nard Sinkel (crítico de cine el primero, redactor jefe de "Der Spiegel" el segundo y ambos con alguna experiencia cinematográfica en su haber, así como otra película dirigida también al alimón, "Berlinger", no estrenada en España). "La guerra de las muchachas" se presentó en el último Festival de Cine de San Sebastián, donde obtuvo un premio de interpretación para Katherine Hunter, licito y justo aun cuando podía haber recaído en cualquiera de las otras dos actrices (Adelheid Arndt o Antonia Reininghaus) y mucho más acertadamente en los responsables de la fotografía, el vestuario y la decoración. Porque "La guerra de las muchachas" ("Der Mädchenkrieg" en su título original) es fundamentalmente una espléndida reproducción histórica de la vida urbana de Praga durante la segunda guerra mundial. Independientemente de que la ciudad elegida mantenga aún vivos muchos de los elementos de aquella época, el trabajo cinematográfico de estos autores recrea el ambiente preciso de

aquellos años, no sólo con rigor histórico, sino, lo que es aún más importante, con imaginación.

Al margen de estos aciertos que convierten "La guerra de las muchachas" en un espectáculo grato, la novela de Manfred Bieler en la que se basa da para mucho más: las aventuras, desgracias y alegrías de las tres hermanas, cada una de las cuales vive el conflicto bélico de forma dispar intentando adaptarse desde su origen alemán a la tensa y nueva situación social de una Praga en guerra, se convierte rápidamente en un melodrama banal, cuyas supuestas implicaciones políticas se pier-

den en el marasmo de anécdotas particulares y sentimientos amorosos. Casi una saga, "La guerra de las muchachas" tiene una narración ortodoxa y suficiente al servicio de una historia cuyo interés puede parecer dudoso. Lo que no remite más que al gusto particular de cada espectador. Desde aquí ni ataques furibundos ni pasiones incondicionales. Un cierto respeto por una obra digna que no va más allá. ■ DIEGO GALAN.

"Siete muertes por prescripción facultativa"

Primera película de Jacques Rouffio que se estrena en España (donde desconocemos aún tanto "Trío infernal", de la que es guionista, como su primer largometraje como director, "Horizonte") y que viene precedida de un curioso impacto parisino con motivo de su estreno

en noviembre de 1975. "Siete muertes por prescripción facultativa" retoma para el cine la vieja e interesante tradición de inspirarse en los pequeños sucesos de los periódicos para analizar a partir de ellos una realidad más compleja y profunda. Por encima de la apariencia o del escándalo existe siempre un nexo entre esas noticias y unas motivaciones sociales o políticas que transforman el hecho periodístico en materia de denuncia. Jacques Rouffio ha querido hacerlo así de la mano del novelista Georges Conchon, como ya lo hiciera, por ejemplo, Richard Brooks basándose en la novela de Truman Capote "A sangre fría". Pero mientras estos últimos tuvieron el acierto de prescindir directamente de la coartada de que lo que filmaban o escribían pertenecía al terreno de lo sucedido, para recrear por su cuenta una nueva realidad dramática que hiciera más verosímil y dramáticamente auténtico lo que era real, Conchon y Rouffio confían sus esfuerzos en que la realidad es más auténtica que lo ficticio, despreocupándose de establecer un clima dramático verosímil. "Siete muertes por prescripción facultativa" se transforma así, paradójicamente, en una ficción increíble en la que las relaciones de causa y efecto no tienen un soporte suficiente. Que dos médicos, en la misma ciudad de provincia, maten a sus familias y se suiciden después, en situaciones muy similares, con quince años de diferencia entre ambos hechos, parece tener como causa —según Conchon y Rouffio— la mafia establecida por otro médico poderoso que quiere defender por cualquier medio el negocio de su clínica privada frente a la Medicina social propuesta por esos médicos nuevos. Es posible que la razón de ambas masacres sea esa, pero en la película no existe con suficiente claridad el desarrollo lógico que conduzca a la atrocidad de esos finales. Otro tipo de conductas inmediatas parecerían más posibles y no se entiende cómo estos dos médicos prefieren la autoinmolación a la lucha directa. Influye quizá en esa incompreensión la estructura dramática del "flash back" elegido por Rouffio que, si bien ayuda a comprender la similitud existente entre ambos casos, permite también un desvinculamiento emocional del espectador. Desvinculamiento grave que no disminuye cuando se informa (al final de la película) que cuanto se ha visto ha sido real. El espectador queda perplejo. Lamentablemente, porque la historia de Conchon y Rouffio es fascinante. ■ D. G.