

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

mentales, introduciendo escenas verduscas y continuando la tradición que los De Sica, Tognazzi, Sordi, Mastroianni y un largo etcétera de caricatos han creado en sus tipos, obsesionados con la cama. Parece inevitable, por lo tanto, que las películas de la Wertmuller respondan en principio al esquema hasta el punto de que, en una visión superficial, puedan aparecer como un título más de la serie de los «vecinos del quinto» italianos. Que sus películas salgan luego de ese esquema parece hacer prevalecer su sentido político, ya es un problema del acierto o no con que la Wertmuller haya estructurado su cuento; pero no por una cuestión de principios por la que, según algunos, el cine «serio» es totalmente diferente del «popular» y debe tener otro lenguaje y otra estructura fácilmente reconocible. Justo; lo que la Wertmuller pretende es romper positivamente ese maniqueísmo y acabar con el cine para intelectuales, por un lado, y por el taquillero-alienante, por el otro.

«Mimi, metalúrgico, herido en su honor», que se proyecta ahora en España, con las inevitables mutilaciones de siempre, no puede ser entendida plenamente sin la presencia de un público que se divierta a mandíbula batiente y se sorprenda, al mismo tiempo, de las cosas que ve y oye. Pero, en este sentido, la película en España adquiere un tono diferente. Aquí, ver una bandera comunista, oír hablar de elecciones, asistir a la organización de un partido comunista, hablar de la lucha de clases, son materia clandestina, ante la que el espectador no sabe cómo reaccionar, o lo hace proyectando sus prejuicios ancestrales sobre la materia. En Italia, por el contrario —y no hay por qué pretender que la Wertmuller haga una película con matices especiales para cada país—, el espectador no tiene por qué encontrar detonante que

Mimi sea al principio comunista y, más tarde, por miedo, esclavo sumiso de sus amos. Lo entenderá todo según su particular punto de vista, pero no se quedará mudo en la sala, con la sensación de estar haciendo algo clandestino.

Creo que si bien el riesgo de Lina Wertmuller —en el que «Mimi...» cae, quizá— es de trivializar inevitablemente muchos problemas, no es menos cierto que sus logros —y, sin duda, también los tiene— son más eficaces de cara al público al que se dirige que una sesuda película de difícil comprensión o de aburrido lenguaje. Habría más que hablar y que estudiar del cine de la Wertmuller (en principio, absolutamente imposible de concebir en España) antes que despreciado tajantemente en función de una ortodoxia rígida, que en el cine, hasta ahora, no ha llevado a interesar a la mayor parte de los espectadores domingueros. ■ D. G.

«La maffia»

Considerado hasta hace poco como el máximo exponente de la cinematografía argentina, Leopoldo Torre Nilsson ha visto descender poco a poco su prestigio internacional no sólo por una breve pero más importante avalancha de jóvenes directores en su país, sino por su propia obra, perdida generalmente en gratuitas referencias literarias, «obsesiones» premeditadas, y una necesidad de «qualité» nada espontánea.

Hace un par de años, un ciclo de cine argentino ofrecido por la FilMOTECA Española nos descubría los indiscutibles aciertos de Torre Nilsson —un maduro sentido de la imagen y de la narrativa, un esfuerzo por no caer en los tópicos y superficialidades del cine «popular» y una cierta sensibilidad detectora de la profundidad de algunos problemas—, pero también toda la trama

ya pretendidamente culta de su cine, que, aislado del contexto de la cinematografía argentina, desaparecería engullido en su propia pedantería.

Desconozco la última trayectoria de Torre Nilsson, tras sus incursiones en coproducciones con los Estados Unidos. Pero, nos llega ahora a las pantallas españolas «La maffia», de reciente realización, donde se descubre, sin duda, forzado por el bajo presupuesto de la película y por su planteamiento «comercial», un Torre Nilsson viejo y cansado, aunque permanentemente en sus vicios y «tics» tradicionales.

«La maffia», que quiere ser una crónica de la vida argentina de los italianos emigrantes organizados bajo el seno de «la gran familia» al mismo tiempo que un film de aventuras y de acción trepidantes, se queda a medio camino entre los dos polos, en producto ambiguo que no llega a alcanzar ninguno de sus objetivos, precisamente forzado por las pretensiones de Torre Nilsson de superar el producto puramente comercial para exponer su vivo «mundo interior» o su perspectiva de intelectual apocalíptico. Ni los planteamientos originales de la película permiten una transformación tan radical, ni el trabajo de Nilsson llega a superar la epidermis de una «puesta en escena» brillante y vacía. «La maffia» es, a pesar de su director, un «spaghetti» criollo, pero sin la ingenuidad y la impronta de sus colegas italianos. ■ D. G.

«Coraje, sudor y pólvora»

«The Culpepper Cattle Co.», título original de este «Coraje, sudor y pólvora» español, es la primera película que realiza Dick Richards, fotógrafo de prensa y realizador de «spots» publicitarios para la televisión, antecedentes profesionales estos que



«Coraje, sudor y pólvora».

aparecen claramente reflejados en la película a través de la cuidadísima fotografía de Edward Williams y de la estructura general de toda ella. La anécdota que se narra aparece dividida en pequeñas partes, protagonizadas cada una por campos de luz o por acciones cotidianas sin gran trascendencia. El trabajo inteligente de Dick Richards hace que esas unidades se entremezclen, perdiendo su autonomía, y conjunten una unidad final, en la que se prevé ya la existencia de un realizador de talento, preocupado por descubrir en situaciones aparentemente anodinas el trasfondo dramático que las posibilita. En este sentido, «Coraje, sudor y pólvora» podría tener algún parentesco con aquel excelente «Junior Bonners», de Peckinpah, donde la ausencia de una épica grandilocuente permitía la descripción de situaciones aún más violentas que sus habituales.

La película de Richards describe la ilusión de un adolescente por transformarse en mítico vaquero; su afiliación a un grupo conductor de una manada, y, lo que es más importante, su descubrimiento del mundo de la violencia a través de una serie de aventuras que acaban por hacerle comprender la dimensión más amplia de esa violencia. El salvajismo alegre de sus compañeros no es más que la consecuencia de otro más importante, estructurado, en el que él está también inmerso.

El paulatino desencanto de Ben —llamado «pequeña Mary» por sus

compañeros y excelentemente interpretado por Gary Grimes— es, en manos de Richards, el lento descubrir de una sociedad organizada sobre la violencia y la injusticia. Un descubrimiento paralelo a la descripción de la amistad y la honestidad de algunos de sus personajes, pero que, inevitablemente, se supeditan a la supervivencia.

Extraño, cruel y modesto este «Coraje, sudor y pólvora», que, sin pretender descubrir nada radicalmente nuevo, ofrece una panorámica honrada sobre el mundo del Oeste y, lógicamente, sobre el nuestro de hoy. ■ D. G.

«El mesías salvaje»

Lejano ya, al parecer, el Ken Russell histriónico de «Los diablos», pero sin abandonar del todo un sentido del espectáculo cinematográfico previo a cualquier profundización, «El mesías salvaje» (1972), junto a «The boy friend» (de reciente proyección en España), nos descubre a un Russell un tanto más complejo e importante. Complejidad esta que no hace desaparecer del todo la necesidad nerviosa de lucir su indudable dominio del lenguaje cinematográfico, pero que trasciende más un sentido sereno de su trabajo y una responsabilidad adulta ante su obra.

Si «The boy friend» era, ante todo, una respetuosa sumisión al musical clásico de los años veinte, hasta el punto de que la recopilación

homenaje que Russell hacía de todo él no le llevaba a una expresión propia, «El mesías salvaje» es, por el contrario, un intento de expresarse a sí mismo por encima de la biografía utilizada como referencia —la del escultor Henri Gaudier, muerto a los veintitrés años, durante la primera guerra mundial—, tomando de los datos históricos sólo aquellos que puedan asemejarse a los íntimos del propio Russell. Surge así una película que vendría a ser como una declaración de principios de cuanto el director de «Music lovers» ha reflexionado sobre su problemática de cincuenta años en una sociedad determinada. La dependencia a unos criterios burgueses del arte, cuando éste debe precisamente convulsionar esa mentalidad; la comprensión del arte como algo vivo antes que objeto de museo; la marginación del artista a problemas derivados de una estructura social contra la que él, con su obra, quiere ir, y, por lo tanto, su obligada independencia; la visión de las relaciones amorosas como algo imposible de estructurar igualmente para todos, dado que la esencia misma del amor es su irrepitibilidad... son algunas de las ideas que Russell expresa apasionadamente en su «Mesías salvaje». Ciertamente es que alguna de esas ideas son discutibles. Pero, de cualquier manera, no es despreciable que un autor de hoy se desnude limpiamente ante su obra y exprese, no sin contradicciones y con cierta confusión, su forma personal de vivir, en tanto artificio de obras de arte, en una sociedad que ha tergiversado el sentido último del arte y su eficacia: el de ser una conciencia abierta de sus problemas.

Si Russell utiliza para contar todo esto una narrativa que, como en toda su obra, es cuanto menos brillante —en este caso, además, de una gran economía de medios—, no es menos cierto que su trabajo

viene acompañado por el de los actores protagonistas, de espléndida eficacia. Sobre ambos, Dorothy Tutin es, por sí misma, un placer. ■ D. G.

ARTE

Juan Eduardo Cirlot

Es verdad el reproche que me hacía ayer un amigo: Ya vengo remoloneando demasiado para escribir a Cirlot. Pero es que... Ya empieza a levantarse en lo más incontrolado de mí mismo una especie de protesta inconsciente contra las necrológicas. Y en este último año ya llevamos tres: la de Manolo Millares, la de Picasso, la de Cirlot. No es que no se pueda ni se deba hacer: es que a uno lo que le gustaría es hablar de esa vida cuando llega la hora de hablar de esa muerte.

Juan Eduardo Cirlot murió hace poco más o menos un mes: no me pidáis ahora precisión en esa fecha. Sé que murió dos o tres días después de Picasso. A mí mismo me llegó la noticia con retraso, pero recuerdo que la persona que me dio la noticia se dio cuenta de que me había afectado. Y me afectó mucho. No solamente porque Cirlot fue uno de los dos o tres estudiosos del arte moderno mejores que tuvimos en España, sino porque es muy difícil en esos momentos que uno, no recordara la faz de Cirlot, con su mirada tímida y como desamparada, permanentemente desmentida por el argumento de su palabra, uno de los más brillantes e inteligentes que a mí me ha sido dado conocer en estos últimos tiempos.

Cirlot tenía las mejores cualidades para ser, como lo era, un formidable crítico de arte: poseía una gran cultura visual y, además, era un excelente poeta. Esta última dimensión, la de poeta —poeta yo diría que surrealista, además: el último surrealista—, es la que le permitía adquirir para su acción crítica un sanísimo partidismo, a favor de un arte no definitivamente dominado por «el sueño de la razón» y, en el terreno formal, no definitivamente dominado por la razón de la forma. Todas esas peculiaridades lo dibujaban como lo que luego fue efectivamente. Fue, primero, el que estaba en mejores condiciones de todos nosotros para comprender el movimiento «Dau al set», en el cual incluso estuvo integrado algún tiempo. Por eso fue uno de los más tempranos panegiristas del primer Tapies. Pero, además, precisamente por su proclividad a un arte que no tenía inconveniente en considerar que «el sueño de la razón produce monstruos», tuvo en hora muy temprana la noción del aforalismo. Por eso fue, acaso, su primer panegirista en nuestra lengua. Fue el primero y fue el mejor.

Como, además, el aforalismo llegó a ser, luego, un movimiento clave de la pintura contemporánea española, como Cirlot fue un pensamiento clave en el movimiento aforalista español, su importancia fue muy decisiva en ese orden. Los pintores de aquel tiempo consideraban mucho, con razón, los escritos de Cirlot. Como, además, él era de una prodigalidad y de una generosidad sin límites, hay muchos escritos de él glosando el arte de la gente de aquella hora.

¿Cómo trabajó Cirlot entonces! ¡Y cómo continuó trabajando hasta el final!

Yo recuerdo a Cirlot como a una persona entrañable y llena de generosidad. No he tenido con él nada más que una diferencia. En una

ocasión, en estas mismas páginas, hice un comentario de su persona y de su obra que él me agradeció, pero, al final, yo tuve la debilidad de considerar que tenía un profundo sentido del humor. El comentario se lo hizo a Gustavo Gili: «No, eso no. Gustavo, tu lo sabes bien: Yo no tengo humor, no lo tuve nunca...». Todo lo cual, cuando lo supe, no hizo más que reafirmarme en que, efectivamente, era un gran humorista. Pero, claro, ahora ya no puedo discutirle su decisión de no tener humor. Eso hay que respetárselo.

La última vez que lo vi estaba ya en su lecho de muerte. Quise ir a verlo a la clínica y me acompañó María Lluïsa Borrás. Me alegró mucho verlo rodeado cariñosamente de los suyos: dos hijas muy jóvenes y muy bellas, y su esposa. Ya estaba condenado a muerte. Y las tres me pidieron que le quitase dramatismo a mi visita, lo que yo hice, naturalmente.

Estuvo aquella vez muy cariñoso, y cuando me iba a despedir, me dijo: «Moreno, puede que discrepemos en muchas cosas, sobre todo políticamente, pero, en realidad, yo tengo un gran afecto por ti, como por todos los que discrepan conmigo...». El buen Juan Eduardo fue un gran crítico de todo, menos de sí mismo. Llegó a creerse políticamente lo que no era. En realidad, él no era más que una buena persona. Una buena persona, digo, pero debo aclarar: con mucho, con muchísimo talento... Un gran crítico de arte.

Lo que pasa es que si sigo por ese camino voy a desmentir la imagen que él mismo quería darnos de sí mismo. Y yo no quiero discutir con las ideas del amigo muerto. Pero... ¡que me perdona por última vez! Todas esas actitudes, toda esa negación de humorismo en su persona, es porque, en lo más profundo de su ser, era un gran humorista. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

triumfo RECOMIENDA

LIBROS

PANTALEON Y LAS VISITADORAS, de M. Vargas Llosa (Seix Barral). HISTORIAS DE UNA HISTORIA, de Manuel Andújar (AI Borak). LA PANDILLA, de P. Roth (Grjalbo). INSACIABILIDAD, de Witkiewicz (Barral). LA CASILLA DE LOS MORELI, de Julio Cortázar (Tusquets). SAN JORGE Y EL PADRINO, de Norman Mailer (Dopesa). LA CORTE DE LOS MILAGROS, de Valle-Inclán (Alianza Editorial). SEMBLANZAS IDEALES, de J. Caro Baroja (Taurus). LA TENTACION DE EXISTIR, de C. M. Ciorán (Taurus). NUEVA ANTOLOGIA: JUAN RAMON JIMENEZ, selección y estudio de Aurora de Albornoz (Península). OPIO, de Jean Cocteau (Fundamentos). LOS BUENOS DIAS PERDIDOS, de Antonio Gala (Escelicer). DE FRAY LUIS A SAN JUAN, de Francisco García Lorca (Castalia). ROSAFRIA, PATINADORA DE LA LUNA, de María Teresa León (La Gaya Ciencia). LA ESTRUCTURA MITICA DEL HEROE, de Juan Villegas (Planeta). POEMAS, de George Trall (Alberto Corazón). HERMANOS DE ITALIA, de Alberto Arbasino (Seix Barral). RETRATO DE GRUPO CON SEÑORA, de H. Böll (Noguer). LALIA, de A. García Calvo (Siglo XXI). LA LINGÜISTICA, de A. Martinet (Anagrama). TEORIA CRITICA, de M. Horkheimer (Barral). NATURALEZA, HOMBRE Y MUJER, de Alan Watts (Fundamentos). EXPLOTACION Y LIBERACION DE LA MUJER, de varios (Redondo). LA ALIENACION HUMANA, de Carlos Gurméndez (Ayuso). DIEZ-ALEGRIA, JESUITA PROHIBIDO, de Leguineche, Torres Murillo y Cebolla (Fundamentos). PARABOLAS PARA UNA PEDAGOGIA POPULAR, de C. Frainet (Laila). LAS ASOCIACIONES RELIGIOSAS EN LA ESPAÑA CONTEMPORANEA, de J. M. Castells (Taurus). EL AUTOCONTROL DE LA ACTIVIDAD INFORMATIVA, de José María Desantes (Cuadernos para el Diálogo). SEVILLA, FORTALEZA Y MERCADO, de Ramón Carande (Universidad de Sevilla). LA BURGUESIA REVOLUCIONARIA: 1808-1899, de Miguel Artola (Alianza Editorial). EL ANTIGUO REGIMEN, de Antonio Domínguez Ortiz (Alianza Editorial). VIETNAM, LUCHA POR LA LIBERACION, de Roberto Mesa (Cuadernos para el Diálogo). RELIGION Y MAGIAS INDIGENAS DE AMERICA DEL SUR, de Alfred Métraux (Aguilar). ANTROPOLOGIA Y FILOSOFIA, de C. Esteve (Redondo). ENSAYOS DE ANTROPOLOGIA SOCIAL, de Carmelo Lisón (Ayuso). FUNDAMENTOS DE DEMOGRAFIA, de J. Leguina (Siglo XXI). ¿CAERA ALLENDE?, de J. A. Gurriarán (Dopesa). VALLE-INCLAN VISTO POR..., de José Esteban (Espejo). HISTORIAS PARA BURGUESES, de Alonso Ibarrola (Fundamentos).

CINE

Madrid

EL OTRO, de Mulligan (Salamanca). EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, de Buñuel (Alexandra-Galileo). EL MUNDO DENTRO DE TRES DIAS (corto), de Galán (Alexandra). YAWAR MALLKU, de Sanjinés (California). ZUMO (corto), de Del Amo (California). SALVAJE MESIAS, de Russell (Peñalver-Pompeya). ACCIDENTE SIN HUELLA, de Chabrol (Oraa). EL ATENTADO, de Boisset (Palafox). JEREMIAH JOHNSON, de Pollack (Ciudad Lineal). CABARET, de Fosse (Albéniz). LA CASA DE CRISTAL, de Gries (Roxo B). LAS CRUELES, de Aranda (Ventas). DETECTIVE SIN LICENCIA, de Fears (Apolo-Infantas). EL DIA DE LOS TRAMPASOS, de Mankiewicz (Oraa). JUEGOS PROHIBIDOS, de Clément (Lenx). LA MATANZA DEL DIA DE SAN VALENTIN, de Corman (Galaxia). MI QUERIDA SEÑORITA, de Armíñán (Tetuán). TRISTANA, de Buñuel (San Carlos). MIMI, METALURGICO, HERIDO, HERIDO EN SU HONOR, de Wertmuller (Capitol).

Barcelona

EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, de Buñuel (Aquitania). BARRAVENTO y ANTONIO DAS MORTES, de Rocha (Ars). THE BOY FRIEND, de Russell (Balmes). EL ANGEL EXTERMINADOR, de Buñuel (Alexis). EL ATENTADO, de Boisset (Alexandra). CABARET, de Fosse (Florida). GOLFUS DE ROMA, de Lester (Alexis). LOS HERMANOS MARX EN EL OESTE, de Buzzell (Atenas). UNA HISTORIA INMORTAL, de Welles (Alexis). EL INDIO ALTIVO, de Reed (Canadá). EL JUEZ DE LA HORCA, de Huston (ABC-Delicias-Dorado-Río-Rivoli). JUNIOR BONNER, de Peckinpah (Savoy). UN MARIDO INFIEL, de Aurel (Adrian-Spring). MI QUERIDA SEÑORITA, de Armíñán (Virrey). PERROS DE PAJA, de Peckinpah (Castilla-Loreto-Maragall). ¿QUE ME PASA, DOCTOR?, de Bogdanovich (Novedades). SUEÑOS DE SEDUCTOR, de Ross (Astoria). TOMA EL DINERO Y CORRE, de Allen (Savoy).