

rica del pictoricismo. Pertenece, pues, a esa casta de los artistas radicales, como lo fueron Mondrian, Malevitch o, en nuestro tiempo, Rothko, pintor este último con el que lo unen afinidades algo más que fortuitas. ¿Habría que recurrir al lugar común de las definiciones tópicas para decir que Serrano es un pintor «abstracto», radicalmente «abstracto»? Pero no importa fundamentalmente que Serrano se niegue a la representación. Toda pintura es lo que es por lo que afirma, mucho más que por lo que niega. ¿Qué es lo que afirma la pintura de Santiago Serrano? Afirma la proporcionalidad espacial. Es decir, afirma, en primer lugar, el nudo espacio de dos dimensiones, al cual no trata de negar ni de falsear en ningún momento con ninguna ficción tridimensionalista. Y luego afirma la proporcionalidad del espacio que define. Circunstancia, en su caso, más fundamental de la que se podría suponer a simple vista. Porque, para Serrano, proporcionar el espacio es definirlo... es referenciarlo. Por razones muy simples. El espacio desnudo, sin signos referenciales, no es más que el vacío. El espacio se crea, es una creación de los que viven, porque se introducen en él signos referenciales: porque se establece el sentido de la medida en la pura extensión incommensurable, porque se acota el vacío... En realidad, me parece, toda creación espacial significa una victoria de la proporción —y en algunos casos de la medida— sobre la pura y pasiva extensión. Crear el espacio es recrear el mundo. De ahí que la pintura de Santiago Serrano, creadora de espacio evidentemente, se encuentre situada en esa posición maximalista de las posiciones radicales.

He dicho que esa pintura no trata en ningún momento de crear ninguna ficción tridimen-

sional. Lo cual parecería banal si he dicho que se atiene estrictamente al sentido de la llamada «abstracción». Pero no, hay cosas que conviene aclarar. Esa pintura, sostenida fundamentalmente por las vertebraciones verticales-horizontales, alguna vez transige con las lineaciones diagonales o inclinadas. Como es sabido —como sospechaba sagazmente Mondrian—, la diagonalidad parece implicar una mínima contemporización perspectiva, y, por tanto, de ficción profunda. Basta ver la pintura de Serrano para comprender que las lineaciones inclinadas son simplemente eso: lineaciones inclinadas en un plano de dos dimensiones. Y, por supuesto, en la distribución espacialista de Serrano puede aparecer en más de un momento, la proporción que los clásicos llamaban «áurea» o «divina». Me parece muy bien que Serrano ni la busque con deliberación, ni la eluda con ensañamiento. Si no la busca es porque Serrano es un hijo de su tiempo: del que ya no vive en el idealismo de las proporciones ideales platónicas o simplemente euclídeas. Si no la elude, es porque Serrano, ese hijo de su tiempo, es también un hijo de su civilización, de su cultura y hasta de sus tradiciones proporcionalistas. Eludir artificiosamente eso que se lleva muy dentro, en la mirada hecha cultura, sería precisamente eso: artificiosidad huera e inútil.

Y he hablado mucho de geometría. Como si Serrano fuese un geómetra. No es un geómetra: es un pintor. La geometría marcha por dentro de sus definiciones. La geometría, para decirlo orteguianamente, no forma parte del caudal de sus ideas, sino del de sus creencias.

Todo lo cual consigue hacer y formular una pintura que es, como decía Miguel Ángel de la arquitectura del Bramante, «clara, desnuda,

luminosa...»; pintura que algún día se verá. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



## El juego de la humillación

Nadie que no tuviera la inteligencia y el sentido de la puesta en escena cinematográfica de Mankiewicz hubiese conseguido llevar a buen término «La huella». Dos hombres encerrados en una sola mansión durante cerca de dos horas y media, en diálogo continuo, constituyen el centro de un film que en ningún momento abdica de la expresión propia de su medio. Pero ello no significa que «La huella» («Sleuth», 1972) sea un simple ejercicio de estilo o la consecución de un «tour de force» enormemente complicado. La película contiene mucho más, es rica en significaciones, en niveles de comprensión, en valores de todo tipo. Hasta situarse en el grupo de cabeza de la filmografía de su autor, continuando sus temas favoritos, su problemática particular, que no hace demasiado tiempo analizamos aquí mismo con motivo del ciclo que le dedicó la Segunda Cadena de TVE.

Todo film se halla estructurado como un juego dialéctico, dando a este adjetivo su doble significación establecida. Inmersa en un clima policiaco, enriquecida por las obsesiones de uno de los protagonistas (autor consagrado de novelas de misterio), la acción se desarrolla en unos términos lúdicos continuamente renovados. De alguna manera, podríamos decir que es la otra cara del juego lo que «Sleuth» muestra, la



«La huella» («Sleuth», 1972), de Joseph L. Mankiewicz.

pérdida de su sentido de diversión al tomar contacto con la realidad. El contraste entre caracteres, la esgrima verbal, la complicidad de las primeras escenas, se ven pronto sustituidos por una lucha que no oculta su agresividad y dureza. Representante típico de la tradición inglesa, refinado, decadente, orgulloso de pertenecer a una casta privilegiada, Andrew Wyke (Laurence Olivier) jugará a humillar a Milo Tindle (Michael Caine), hijo de un emigrante italiano que ha tenido la osadía de querer introducirse —sin pertenecer por origen a ella— en la «high society», atreviéndose, además, a enamorar a la mujer de Wyke. Este consigue ridiculizar a su oponente, introducirle en un laberinto del que el novelista policiaco posee todas las claves, hacer que sienta el miedo de la muerte, que solloce y suplique bajo una ridícula máscara de «clown».

Su fallo estriba en no calcular los efectos del juego que ha provocado, olvidar bajo su soberbia racionalista cuál podía ser su última dimensión. A fuerza de vivir entre los muros de una casa barroca decorada con muñecos automáticos, reconstrucciones de pasajes de sus obras, y habitaciones que remiten a una mitología policiaca, Wyke se ha olvidado de que fuera está la realidad, donde las humillaciones no son producto de un juego y donde los eternos perdedores esperan pacientemente la

hora de su venganza. Su egolatría le impide ver que es fuego lo que tiene entre las manos, su desequilibrio le oculta que el ser humano responde a menudo con fiereza cuando tiene conciencia de haber sido utilizado. El es un hombre de una sociedad segura, consciente de sus privilegios, pero incapaz de aceptar que existe una trayectoria histórica que ha modificado los hechos, la situación preestablecida. Ya no es un mundo de castas y esclavos el que le rodea; existe la rebelión, existe el conflicto planteado por unas clases que no aceptan ser juzgadas eternamente.

Por ello va a vengarse Tindle, porque —como él mismo dice— ya se ha cansado de que sus antecesores perdieran siempre, porque ya conoce de sobra la angustia de la humillación cotidiana. Y toma el relevo en el juego, sometiendo a Wyke a uno todavía más cruel, más duro, que el que él había sufrido. Va minando la autosuficiente seguridad de su enemigo, revelando su impotencia sexual, destrozando paso a paso los soportes de su vanidad. En el juego de trampas que ambos se han montado mutuamente, las de Tindle son más crueles porque poseen el trasfondo de una realidad sufrida. Su fallo radica en no atreverse a llevar su venganza hasta el final, deteniéndose cuando se nota satisfecho, compensado de su vejección. Ambos jugadores han fallado, por tanto, aunque debido a distin-

tos motivos. La partida finaliza en tablas. En las imprevistas —por ellos— pero lógicas tablas de una destrucción mutua.

No se piense, sin embargo, que Mankiewicz se ha dejado llevar por el maniqueísmo, por la resolución de un conflicto siguiendo normas elementales. Tindle es también un arribista, alguien que en el fondo desea ocupar el puesto de privilegio de su oponente. Lo que contribuye a que, bajo la apariencia de una intriga policiaca, de un diálogo ingenioso, «La huella» presente una enorme dureza, despiadada en más de un momento. Llevando a cabo su habitual mezcla de géneros, poniendo en la palabra toda su fe como elemento revelador de unas determinadas tensiones (lamentablemente, la película ha sido doblada, con lo que se pierde el contraste entre el distinto inglés hablado por dos actores tan magníficos aquí como Olivier y Caine, contraste que ayudaba a definir a sus personajes), Mankiewicz ha situado en el ring de la comedia —y mejor guión posterior— de Anthony Shaffer toda una muestra de lucha de clases. «Sleuth» es, por tanto, de las películas que merecen una detenida reflexión más allá de su superficie, más allá del juego que, a su vez, también propone. ■ FERNANDO LARA.

## Las dificultades del cine español

Se ha estrenado esta semana «La campana del infierno», obra de Claudio Guerin Hill, quien, como se sabe, murió durante el rodaje de la película, encargándose Juan Antonio Bardem de rodar la única escena que faltaba, y otro director norteamericano de montar todo el material filmado. Esta circunstancia pesa en el resultado final de la película. No se trata



de intentar una teorización de lo que Guerin hubiese hecho, sino de explicar la incoherencia general de toda la obra. Los planteamientos teóricos que el fallecido director se hacía con respecto a la película (de los que nos habló en una entrevista publicada en TRIUNFO, número 543), no aparecen en absoluto en esta versión que se exhibe como resultado. El desigual reparto de poder y de fuerza entre componentes de una generación «de la guerra» y una juventud actual ambiguamente disconforme, es una cuestión que muy difícilmente puede entreverse ahora. Es posible que tampoco Guerin acertara a exponer debidamente esta problemática, ya que «La campana del infierno» no supera los esquemas de un cine «de suspense», aunque, justo es reconocerlo, con una dignidad formal poco habitual ya en el cine español de este género.

La película se diluye en varias direcciones, apuntando posibilidades dramáticas que no se determinan en un sentido concreto. Seguramente es lógico que ocurra esto en una obra interrumpida. El mecanismo de producción del cine español no prevé algo que pueda obligar a nuevas manos a intervenir en un material rodado. Y es aquí donde uno cree que la productora de «La campana del infierno» debía haber explicado la situación. En lugar de colocar en los títulos de crédito el nombre de Claudio Guerin como responsable total de la película, debía contar, en esas largas explicaciones que en ocasiones aparecen por imposición de la censura, las circunstancias en que acabó de crearse la obra. En lugar de esto, uno ve con cierto estupor cómo la muerte del director ha sido «aprovechada» en gacetas publicitarias reclamando así el morbo del espectador. ¡Qué interesante debe ser esta película cuando alguien ha muerto por ha-

cerla! Es triste comprobar una vez más el escaso respeto que la obra de un director merece a los ojos de los productores, distribuidores y exhibidores. Se trata en este caso de llamar la atención truculentamente, prescindiendo de cualquier consideración del trabajo de un realizador.

Otra película española —«Separación matrimonial», de Angelino Fons— ofrece una línea distinta a la de «La campana del infierno». Como Claudio Guerin, Angelino Fons proviene de la Escuela Oficial de Cinematografía, habiéndose integrado en aquel lejano contexto del «nuevo cine español» en una línea inquieta de producción que, con «La busca» a la cabeza, hacía concebir esperanzas de renovación. Sin embargo, todos los títulos posteriores de Fons no hacen sino decepcionar continuamente aquellas primitivas posibilidades. El caso de «Separación matrimonial» es ya contundente. Basada en un guión ambiguo, la película trata de introducirse en la problemática del matrimonio, en la necesidad de no continuar una relación destapada, una situación de crisis. Desgraciadamente para Fons y sus guionistas, el problema no pasa de ser un lugar común de especulación acartonada, sin el menor atisbo de análisis renovador. Insistiendo un poco, quizá se lleguen a descubrir unas posibles «explicaciones» de Fons (los personajes interpretados por Cafarel y Pierrá), pero, desde luego, no pasan de ser esquematizaciones sin rigor. El problema de Angelino Fons supera en este caso el de un guión insulso. Se trata primordialmente de una preparación amorosa para su quehacer cinematográfico. «La primera entrega», «Mariela» y esta «Separación matrimonial» revelan a un director decantado, frío e impersonal, cuyos compromisos con la obra que trata no pasan de ser teóricos y poco convincentes. Qui-

zá en una situación distinta —como puede ser la de «La busca»—, Angelino Fons llegará a realizar un cine de mayor envergadura que el que ha venido a cubrir. Pero de no plantearse su trabajo con un riesgo mayor, corre el peligro de ser confundido con otros directores «de consumo». «Separación matrimonial» puede ser, en una visión rápida, una película de Lazaga o de Masó. La estructuración de la obra, la calidad de los diálogos, la dirección de los actores, no superan el nivel logrado por esos directores. Si Angelino Fons pretende conectar aún con su mejor obra, deberá tamizar su trabajo por una reflexión inflexible que le conduzca a proponernos lo mejor de sí mismo.

Caso, si se quiere, similar al de «La otra imagen», de Antonio Ribas, estrenada en Barcelona. Su película, sin duda la más interesante de las que aquí se comentan, fue presentada en el último Festival de Cannes. La metáfora de Ribas —el entendimiento de la libertad en un mundo de ciegos— es, sin duda, sugerente y amplia.

Cualquier análisis de su película deberá aguardar una nueva visión, pero, de cualquier forma, si es posible adelantar que Ribas precisa de una depuración de intelectualismo, para acercarse a una visión, digamos más sensorial, de la realidad. Sugerencia esta que parte de la impresión de que «La otra imagen» era más válida en su planificación teórica que su resultado visual, donde la verbalidad resultaba demasiado determinante.

De cualquier forma, «La otra imagen», película bienintencionada e inteligente (de la que, insisto, volveremos a hablar en otro momento) es uno de esos escasos títulos españoles que se plantean la existencia del espectador con respeto. Y ciertamente que esto no es tan habitual como parece. ■ DIEGO GALAN.

## triumfo RECOMIENDA

### LIBROS

DIARIO DE LA GUERRA DEL CERDO, A. Bioy Casares. Alianza Editorial. CAPITAL DEL DOLOR, Paul Eluard. Alberto Corazón. DIARIO MINIMO, Umberto Eco. Península. LA UTOPIA ANARQUISTA BAJO LA II REPUBLICA ESPAÑOLA, Antonio Elorza. Ayuso. LAS CIENCIAS SOCIALES COMO FORMA DE BRUJERIA, S. Andreski. Taurus. LA FORMACION DE LA SOCIEDAD CAPITALISTA EN ESPAÑA, Santiago Roldán, José Luis García Delgado y la colaboración de Juan Muñoz. Cajas de Ahorro. LA REFORMA AGRARIA DE LA II REPUBLICA, Pascual Carrión. Ariel. METODOLOGIA DE LA HISTORIA SOCIAL DE ESPAÑA, Manuel Tuñón de Lara. Siglo XXI. REVOLUCION EN ALEMANIA (I), Pierre Broué. Redondo. ESPAÑOLES AL MARGEN, Américo Castro. Júcar. SUPERIMPERIALISMO, M. Hudson. Dopesa. RUSSELL, A. G. Ayer. Grijalbo. PSICOANALISIS Y EDUCACION, W. Reich. Anagrama. DOCUMENTOS SECRETOS DE LA I. T. T. Fundamentos.

### CINE

#### Madrid

EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Erice (Conde Duque). LA HUELLA, Mankiewicz (Paz). EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, Buñuel (Alexandra). ANA Y LOS LOBOS, Saura (Palace-Poñalver-Rosales). PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE, Huston (Pompeya). LAS AVENTURAS DE JEREMIAH JOHNSON, Pollack (Lavapies). CABARET, Fosse (Albéniz). BESAME, TONTO, Wilder (Bahía-Carretas). CON LA MUERTE EN LOS TALONES, Hitchcock (Emperador). CONFESIONES DE UN COMISARIO, Damiani (Cervantes-Vista Alegre). CORAJE, SUDOR Y POLVORA, Richards (Usera). DETECTIVE SIN LICENCIA, Frears (Fundadores-Playel). EL JUEZ DE LA HORCA, Huston (Lepanto). KLUTE, Pakula (Príncipe Pio). SUEÑOS DE SEDUCTOR, Allen (Oraa). TIEMPOS MODERNOS, Chaplin (Murillo). TOMA EL DINERO Y CORRE, Allen (San Remo). (CONSULTAR CARTELERIA CINEMATECA BELLAS ARTES.)

#### Barcelona

PASION, Bergman. EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Saura (Alexis). PLACIDO, Berlanga (Aquitania). LA MUERTE EN EL JARDIN, Buñuel (Arcadia). EL GRAN CALAVERA, LA JOVEN, DON QUINTIN EL AMARGAO, LA FIEBRE SUBE A EL PAO, Buñuel (Ars). LA SALAMANDRA, Tanner (Publi). EL BAILE DE LOS VAMPIROS, Polanski (Diorama). CABARET, Fosse (Florida). LA CASA DE CRISTAL, Gries (Adriano-Spring-Verreda). EL CASO MATTEI, Risi (Liceo-Palacio del Cinema). CONFESIONES DE UN COMISARIO, Damiani (Avenida de la Luz-Moderno-Pedro IV-Victoria). F R E N E S I, Hitchcock (Fantasio-París). UN MARIDO INFIEL, Aurel (Castilla). MI QUERIDA SEÑORITA, Armiñán (Padró). ODIO EN LAS ENTRANAS, Ritt (Ambos Mundos). LA OTRA IMAGEN, Ribas (Aribáu). SCARAMOUCHE, Sidney (Levante). TOMA EL DINERO Y CORRE, Allen (Padró). EL VALLE DEL FUGITIVO, Polonsky (Ambos Mundos).

### TEATRO

#### Madrid

LA COCINA, Arnold Wesker (Goya). UNA ENTRE MIL MUJERES, E. A. Whitehead (Valle-Inclán).

#### Barcelona

LOS BUENOS DIAS PERDIDOS, Antonio Gala (Barcelona). GASPAR, Peter Handke-José Luis Gómez (Capsa).