



«Soylent Green», de Richard Fleischer (1973).

En galleta te convertirás

Hablar de una trayectoria coherente e inequívoca en el cine de Richard Fleischer no parece presentarse como un trabajo fácil. Si bien algunos críticos son capaces de encontrar un común denominador entre títulos tan dispares como «Tora, Tora, Tora» y «El estrangulador de Boston» o entre «Los nuevos centuriones» y «La muchacha del trapecio rojo», lo cierto, a mi juicio, es que los últimos años de Fleischer deambulan entre la mediocridad y el talento de forma intermitente y bien delimitada; ideológicamente, Fleischer se deja conducir dócilmente por los guiones que le encargan, sabiendo dar, cuando se encuentra con un material apto para ello, un enriquecimiento inteligente y personal (caso de su reciente «El estrangulador de Rillington Place»).

Pero cuando la historia a contar es elemental, ingenua, torpe o reaccionaria —caso de su última película, «Soylent Green»—, Fleischer es incapaz de orientar su trabajo de idéntica manera enriquecedora o de exponer sobre ese material un mínimo punto de vista crítico. Cuenta correctamente lo que le echan, y su talento, por lo tanto, lo delimitan los guiones, y, por supuesto, su postura de aceptarlo todo.

Hablar a propósito de «Soylent Green» (como se está haciendo en algunas críticas españolas) de aterrador aviso a la Humanidad, de toque de atención sobre

nuestro futuro, de visión pesimista de la evolución del hombre, no deja de ser una forma correcta de entender la película, pero también, y sobre todo, una confesión de ingenuidad. Porque los supuestos problemas planteados en «Soylent Green» —una feroz diferencia de clases entre los hombres, la ausencia total de amor y la necesidad de alimentarse de cadáveres humanos (aunque debidamente condensados en galletas, al parecer sabrosas)— son, fundamentalmente en los dos primeros casos, leves apuntes descomprometidos que no acaban de cuajar en resultado alguno. El hincapié primordial lo hace Fleischer en la historia de las galletas, y aunque tenga una relación directa con esos dos primeros problemas, el juego se limita a un combinado de sorpresas truculentas. Sólo cuando se descubre lo que se hace con los cadáveres es cuando se grita eso de «Hay que salvar a la Humanidad». Los problemas anteriores no parecen necesitados de grito alguno. La subordinación a esta truculencia galleteril (en el fondo menos grave de lo que se nos dice y muchísimo menos importante que los demás problemas sólo expuestos como telón de fondo) hace que «Soylent Green» no pase de ser un título menor destinado a sorprender continuamente al espectador con el fin de mantener su atención. Ese condicionamiento de la «sorpresa» final (expuesta a través de las averiguaciones personales de un

honrado policía) es lo que delimita el trabajo de Fleischer y el interés de la película. Quizá de otra forma no se hubiese podido alcanzar el grado de comercialidad deseado; quizá de otra forma se hubiese tenido que explicar todo con más detalle y la película hubiera tenido que orientarse ideológicamente por otros derroteros. Porque lo cierto es que, tal como se nos enseña todo, la ambigüedad y la trampa son las constantes, las conclusiones a las que podemos llegar. Sin contar naturalmente el aburrimiento que produce el escasísimo interés de esa tan cuidadísima sorpresa final. ■ DIEGO GALAN.

TEATRO

Mediocridad

Ha sido inútil. Con la mejor voluntad, he asistido a los últimos estrenos madrileños buscando materia para un comentario crítico. No la he encontrado. Sin que pueda acogerme tampoco al clásico «Se estrenó tal obra, ¿por qué?», puesto que son obvios los porqués de cada estreno.

El hecho es que, según costumbre, la temporada madrileña transcurre con abrumador rutinarismo, sacudida de tarde en tarde por algún que otro espectáculo realmente valioso o que, al menos, intenta serlo. Nada en este sentido se ha producido desde el estreno de «La fundación», de Buelo, salvando, quizá, el empeño menor, pero inteligente, de «La moscheta».

En otro orden podría decirse que el acontecimiento más inmediato ha sido la apertura de

un nuevo teatro, el Imperio. El hecho de que el teatro esté en Carabanchel y que su nacimiento coincida con la muerte del Goya, instalado en un «lugar céntrico y aristocrático», podría hacer pensar bastantes cosas. Abrir salas en barrios populares, acabar con el sintomático «centrismo» de los locales teatrales es, sin duda, un dato importante. Lo malo es que el Imperio —que ha empezado con «¿Quién me compra un lío!»— se nos convierte en seguida en otro Teatro Cómico, sala un tanto destaralada, pero apta, por su emplazamiento y aforo, para empresas culturales nunca abordadas en su breve y mediocre existencia. ¿Cuál será la futura programación del Imperio? ¿Llevar a la barriada un teatro menor, anacrónico, paternalmente cómico, o aproximarse a los criterios que rigen el trabajo de tantos locales de periferia en otros países? ¿Será la barriada popular una coordenada empobrecedora o aglutinará un equipo de trabajo dispuesto a estimularla a través del teatro? ¿Se resolverá la papeleta con dirigidas dosis de culturalismo o se permitirá que éste y otros posibles locales periféricos acojan un teatro defensor de los intereses populares?

Como se ve en seguida, hacerse estas preguntas a costa de un local donde se representa «¿Quién me compra un lío!» casi parece una barbaridad. También lo es si nos limitamos a encuadrar las preguntas en el contexto general de la cartelera madrileña, abrumadoramente dominada por obras mediocres y por títulos tan elocuentes como «Cada oveja sin su pareja», «Mi amiga la gorda», «La soperas», «Pato a la naranja», «Sé infiel no mires con quien» o «Un noche de strip-tease».

Invito al lector a que repase las frases publicitarias de la cartelera. Son variantes sobre la promesa de hacer reír, como si la sociedad hubiese perdido la posibi-

lidad de hacerlo sin violentos estímulos. «¡Un espectáculo históricamente divertido en su tercer año arrrollador de éxito cómico!».

¿Qué pasa aquí? ¿Quién se ha inventado esa «sociedad carcajeante» que llena los teatros? No es preciso recurrir a la sesuda cita de García Lorca: «el teatro es el barómetro de la salud de un pueblo», ni siquiera tomarnos en serio el teatro, para sospechar que algo ocurre en una capital de más de tres millones de habitantes cuyos espectáculos escénicos, en su inmensa mayoría, prometen, a través de sus títulos y frases publicitarias, la más zafia diversión. Y que, a la hora de la verdad, ni les falta público ni se quedan por debajo de lo prometido.

¿Qué sucede? ¿Es nuestra sociedad tan «históricamente divertida» como refleja el teatro o estamos ante el espejo pacientemente envilecido por un sector? Porque teatro festivo, teatro cómico o teatro simplemente ingenioso, lo hay en casi todas partes. Pero sin asfixiar el curso de ese otro y verdadero teatro, en el cual la sociedad va profundizando sus conflictos y buscando respuestas a sus nuevas interrogaciones.

Aquí, salvada la docena de espectáculos serios de cada año, casi da vergüenza decir que a uno le gusta el teatro. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

El lector que tenga la atención de seguir estas crónicas —atención que nunca agradeceré suficientemente— tendría todas las razones del mundo para estar enojado conmigo. Si por mi falta de método; por la forma inopinada y

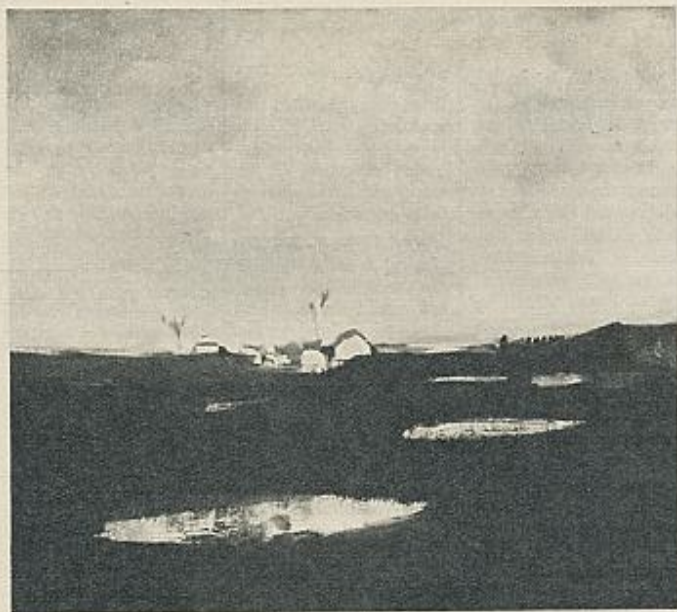
casi por sorpresa con la que yo puedo comentar la obra de determinado pintor y no comento la de otro; por mi pretensión de comentar también, de vez en cuando, alguna exposición de Barcelona cuando paso por allí... Y es que ahora, con las doscientas (o con las dos mil; o con los dos millones) de salas de arte que proliferan en cada una de nuestras ciudades, no puede uno andarse con remilgos. Como no es posible comentarlas todas, se comenta una, la que caiga más a mano, la que uno haya visto por las razones que sean, y se sigue para adelante. Ahora mismo hay una larga serie de exposiciones que hay que comentar (la de Nicanor Piñole, la de Amadeo Gabino, la de Carlillos Pascual, la de Bore y sus amigos, la de...), y ya veremos cuándo podré hacerlo. Para colmo de males, no cabemos en casa y parió la abuela. Ahora estoy metido, mis amigos lo saben, en uno de esos lios judiciales en los que yo suelo meterme por mi mala cabeza, y todo se complica mucho más. Pero, en fin, como hace mucho tiempo que vi la exposición de Cirilo, parece normal que este comentario lo dedique a ella.

Cirilo Martínez Novillo

Es verdad, debo constatar eso que alguien me había advertido antes de acercarme a su exposición: en Biosca, de Madrid, la pintura de Martínez Novillo ha cambiado, ha crecido bastante... ¿En qué sentido? me pregunto yo ahora, antes de ver su exposición. Ha cambiado Cirilo Martínez Novillo porque antes era un paisajista que se servía de la pintura y ahora es un pintor que se sirve del paisaje. Por supuesto, su paisajismo, el de ahora y el de antes, no era fanático, no era tan sistemático que le llevara a rechazar otro tema que no fuese paisaje. El pintaba lo que tenía ganas de pintar, pero lo que más ganas tenía de pintar siempre, antes y ahora, era el paisaje.

Desde luego, eso de que la pintura de Mar-

triumfo
recomienda



tinéz Novillo ha cambiado ahora, precisamente ahora, no es más que una manera de decir. La pintura de Cirilo viene cambiando siempre, desde que tiene uso de razón, aunque de una manera que puede ser más o menos perceptible. Lo que ocurre es que el cambio por el cambio mismo no ha sido nunca un horizonte del ideario pictórico de Novillo. Cambiaba esa pintura porque cambiaba la intensidad de aquel ideario, lo cual era otra cosa. ¿Pero qué era, en fin, lo que perseguía secretamente, casi inconscientemente, la pintura de Novillo? Persegua algo cuyo enunciado parecerá como vaporoso y ambiguo: perseguía la libertad.

¿La libertad de qué, la libertad del paisaje o la de sí mismo? Eso último, probablemente, también, pero allí, en esos cuadros, lo que él iba buscando acuciosamente era la libertad de la pintura. Es decir —y eso hay que vérselo mirando en profundidad a la pintura de Cirilo—, él buscaba lo mismo que buscaban por otros caminos y con otros horizontes, más que los pintores, la pintura que llamamos «abstracta». Ese arte trataba conscientemente de liberar a la pintura de su servidumbre representativa; Cirilo trataba de liberar a su pintura de toda servidumbre... Y si no se liberó de la representación es porque, para él, la motivación primaria

que lo empujaba a pintar era la de transmitir la fiesta visual de la que su mirada era testigo. En una palabra, Cirilo pretendía, y creo además que continúa pretendiendo, la libertad, así en abstracto. Los «abstractos», en cambio, pretendían la libertad frente a algo tan concreto como era la representación. He ahí por donde ese libertario de la pintura era más abstracto que los catecúmenos de la propia abstracción.

Libertario de la pintura digo —y que nadie pretenda ver alusiones donde las palabras no quieren significar más que las palabras—, y hay que verle a esa pintura las libertades que se fue tomando a costa

de las imposiciones de la representación y a favor de sí misma, de la pintura. En su última exposición, en esa que suscita esta crónica, los amarillos, por ejemplo, son más amarillos que «astrojeras quemadas por el sol»; los cielos que se tienden sobre el horizonte son más la gloriosa explayación del gozoso deseo de pintar grises plomizos sobre los llanos pajizos que la anticipación incierta de una lluvia más o menos próxima... Y los hombres: los hombres son manchas de color lavadas sobre el paisaje... pero son manchas con el signo del hombre, porque Cirilo es Cirilo también ahí.

¿Qué tontería la que iba a escribir ahora!... No, por supuesto, Martínez Novillo no tuvo nada que ver con el aformalismo, aquel movimiento pictórico que, en lo más profundo, estaba en contra de sus más caros ideales. Pero como Cirilo es un pintor que, estoy seguro, no estaba cerrado a ninguna suscitación de la pintura, me parece que cuando apareció el aformalismo en lo más hondo de sí mismo, tuvo que sentir algo como una corroboración de su instintiva apetencia pictórica. Parecería mentira, porque una pintura y otra están como en los antipodas una de otra. Pero... ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



AINTZANE, EN AMADIS

"Me atrevo a augurar que Aintzane volverá a esa condensación instantánea de la Energía en formas simples, como los elementos que nos

hablaron los presocráticos... Ella es todo lo contrario del engrandecimiento habitual en el oficio. No oculta sus admiraciones. A la vista están: Tapiés, Feito, Milares, Max Ernst, acaso momentos del más austero Viola... Aintzane se encuentra desde ya, desde esta su primera exposición, en la más viva tendencia exploratoria del arte moderno, de Picasso a Marcel Duchamp; a la alquimia espiritual por las convulsas, irremediables transformaciones de la materia. Mucha atención, amigos del arte, a esta joven y ya muy sabia pintora", escribe, entre otras cosas, el poeta Antonio Martínez Sarrión, a propósito de la primera exposición de la

joven pintora Aintzane en la Galería Amadis. En las fotografías, Aintzane

ne y uno de los cuadros presentados en esta muestra.



LIBROS

LULU, Lorenzo Villalonga. Planeta. LA SALAMANDRA, J. Jiménez Lozano. Destino. VERSOS Y PROSA, Blas de Otero. Cátedra. EL CANTICO AMERICANO DE JORGE GUILLEN, J. Ruiz Conde. Turner. PIEZAS DRAMATICAS. G. Grass. Barral. FASCISMO: GENESIS Y DESARROLLO, E. Taro Teoglen. Videossistema. ARIAS MONTANO, Ben Bekers. Taurus. LAS CLASES PRIVILEGIADAS EN LA ESPAÑA DEL ANTIGUO REGIMEN, Domínguez Ortiz. Istmo. SOCIEDAD Y POESIA DE CORDEL EN EL BARROCO, M. Cruz García de Enterría. Taurus. CASTILLA LA VIEJA, Dionisio Ridruejo. Destino. AL SUR DE GRANADA, Gerald Brenan. Siglo XXI. TRES ENSAYOS SOBRE AMERICA LATINA, Ingrassia. Anagrama. EL CINE, Antonin Artaud. Alianza. EL HOMBRE Y LA MUERTE, E. Morín. Kairós. EL ESPARTACUISMO AGRARIO, Bernaldo de Quirós. Revista de Trabajo. TYPICAL SPANISH, Antonio Burgos Ed. 29. LOS NUEVOS PIRINEOS, E. Barrenechea. Centro. CON LA CLARA Y CON LA YEMA, Chummy-Chúme. Planeta. OVILLOS DE BABA, Ops. Castellet.

CINE

Madrid

HABLA, MUDITA, Gutiérrez (Rex). LOLA MONTES, Ophüls. MONTARNASSE 19, Berker. LILITH, Rossen (California). BRASIL AÑO 2000, Lima. EL GRITO, Antonioni. ORDET, Dreyer. FRESAS SALVAJES, EL MANANTIAL DE LA DONCELLA, EL SEPTIMO SELLO, Bergman (Bellas Artes). LA INVITACION, Goretta (Palace). CITA CON LA MUERTE ALEGRE, Buñuel, Jr. (Peñalver-Rosales). FAMILY LIFE, Loach (Pompeya). ACCIDENTE SIN HUELLA, Chabrol (Roma). BESAME, TONTO, Wilder (Lepanto-Orsa). BILLY, EL DEFENSOR, Frank (Lisboa). CABARET, Fosse (Albéniz). EL CARNICERO, Chabrol (Chamartín). EL ESTRANGULADOR DE RILLINGTON PLACE, Fleischer (Goya-San Diego). FRENESI, Hitchcock (Cristal). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Azul). LA HUIDA, Peckinpah (Palacio de la Prensa-Velázquez). JOHNNY COGIO SU FUSIL, Trumbo (El Españolito). MIMI, METALURGICO, HERIDO EN SU HONOR, Wertmüller (San Carlos). PERRROS DE PAJA, Peckinpah (Ideal). ¿QUE OCURRIÓ ENTRE TU PADRE Y MI MADRE?, Wilder (Candlejas-Carlton-Concepción-Drugstore-Falla-Urquijo). EL SEDUCTOR, Siegel (Emperador). ULTIMO DOMICILIO CONOCIDO, Giovanni (Carretas). UNA NOCHE EN LA OPERA, Marx-Wood (Pleyel). VIDA CONYUGAL SANA, Bodegas (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). LOS VISITANTES, Kazan (Sevilla). Filmoteca Nacional: Consultar programación diaria.

Barcelona

PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE, Huston (Publi). VAGHE STELLE DELL'ORSA, Visconti (Maryland). PEEPING TOM, Powell (Ars). CAMPANADAS A MEDIANOCHE, Welles (Aquitania). EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Erice (Alexis). CABARET, Fosse (Florida). EL ESTRANGULADOR DE BOSTON, Fleischer (Martinense). HABLA, MUDITA, Gutiérrez (Alexandra). LA HUELLA, Mankiewicz (Fémina). LA HUIDA, Peckinpah (Novedades). KLUTE, Pakula (Diamante). UNA NOCHE EN LA OPERA, Marx-Wood (Astor-Odeón). EL SILENCIO DE UN HOMBRE, Melville (Oriente). EL VALLE DEL FUGITIVO, Polonsky (Barcino). VIDA CONYUGAL SANA, Bodegas (Astoria). Filmoteca Nacional: Consultar programación diaria.