

circse que se trata de una continuidad de grises participantes de una base común, a la que no diferencian, sino, a lo sumo, matizan. Creo que en esta imagen queda atrapada la reflexión de Huston sobre el material narrativo que ha desarrollado durante hora y media. Luz/sombra, verdad/mentira, realidad/apariencia, comportamiento/ficción, no son valores antitéticos, contrapuestos, sino que todos forman parte de un juego donde sólo el engaño, asumido o ignorado, se erige como regla directriz. La compleja intersección de actividades de espionaje y contraespionaje puestas en pie en «El hombre de Mackintosh» viene a ser entonces —bajo un primer nivel, nada desdeñable, de «cine de acción»— el reflejo de un mundo de tensiones donde se efectúa cotidianamente una traslación decisiva: de lo invólucro se pasa a lo

externas de una misma realidad que disfraza así su presentación para que el engaño pueda continuar.

La postura «cínica» —en la acepción filosófica de la palabra— que Huston mostrara ante la realidad en «El juez de la horca» se prolonga, pues, en «The Mackintosh man». Igual que Roy Bean pasaba de forajido a juez por un simple acto de su voluntad, enmascarándose tras la cobertura de la Ley y el Orden para poder funcionar sin peligro, con la salvaguardia que le proporcionaba su nueva y respetada situación formal en la sociedad, aquí el diputado derechista sir George Wheeler oculta su verdadera personalidad bajo la ardiente defensa de los «sacrosantos valores patrios» y su tenaz hostilidad contra «la subversión y el desorden». Los tres restantes personajes principales de «El hombre de Mac-

huida», de Peckinpah, con una estructura similar ambas películas) que, entre otros errores, contiene el de no explicar cómo Reardon y Mrs. Smith pueden trasladarse nada menos que desde Irlanda a Malta, la última obra de Huston se ofrece, no obstante, como vivo ejemplo de su propia postura vital. Porque aquí también «la apariencia» —film de acción— viene en buena parte modificada por el resultado de la reflexión, que, casi imperceptiblemente, efectúa sobre ella el cineasta. ■ FERNANDO LARA.

¿«Apertura» para el cine?

Como en todos los circuitos, también en el del cine se habla estos días de «apertura». Quien más y quien menos ha oído que el Comité de Censura revisará algunos de los títulos «malditos» que nunca consiguieron atravesar la frontera. Incluso se llega a comentar que el famoso «tango» de Bertolucci o la no menos «naranja mecánica» de Kubrick se censuran de nuevo. Es decir, que en estos medios se asegura una mayor libertad para la exhibición; que con estas cosas, si van a ser como se nos dice, los españoles quizá no tengan que hacer tantos viajes al extranjero para enterarse de cómo va el mundo de la cinematografía.

Pero de lo que no se habla (y sin que estos comentarios se entiendan como promesa firme o postura oficial ya decidida) es de esa misma «apertura» referida al cine español. De lo que nadie parece estar enterado es de si va a autorizarse al cine español a hablar finalmente de España.

Estos días se estrena la película de Eugenio Martín «Una vela para el diablo». El título es, por muchas razones, interesante. En primer lugar parece que la autorización para ser exhibida estuvo retenida durante varios meses por censura, y finalmente

fue autorizada, no sin hermosos y contundentes cortes. A pesar de ellos, puede verse cómo los criterios de «apertura» se hacen evidentes. Algún desnudo, alguna relación pecaminosa, algún morbo insólito se deslizan en la proyección. Y por este lado, se supone que puede abrirse aún más la mano hasta que los censores pierdan el miedo a que un español vaya a escandalizarse ante escenas similares.

Pero por lo que también resulta ejemplar «Una vela para el diablo» es por cuanto tiene de omisión de la realidad española. En realidad, la película corresponde a la serie puesta en moda recientemente del film de terror de corte europeo. La sangre, la tensión dramática y algún nombre extranjero en el reparto. Pero nada que pueda acercarse a un tratamiento serio o verosímil de la realidad española.

Y aún más, «Una vela para el diablo» (que despierta alguna que otra carcajada en el público) es una de esas películas donde no se ha querido conseguir en ningún momento que la comercialización dependa directamente de la verosimilitud y del respeto al espectador. Quien vea la película no discutirá el absurdo de la localización de los decorados, del vestuario, de los diálogos, de la composición «psicológica» de los personajes, de la estridente interpretación, de las situaciones descabelladas carentes de lógica... «Una vela para el diablo» se adscribe, en definitiva, al cine español de cada día. A ese cine en el que ya nadie se plantea un reflejo medianamente serio de la realidad de cada día ni cuenta con la posibilidad de que el espectador sí se da cuenta de todo lo que sale en la pantalla. Los productores españoles han prescindido de aquellos lejanos tiempos de los heroicos Fernán-Gómez o Berlanga, y de la imposibilidad de interesar con la realidad han respondido con la más de-

lirante ciencia-ficción. ¿Quién va a poder devolverles ahora el tiempo perdido?, ¿las generaciones cinematográficas machacadas?

Un cine que pueda continuar la insólita trayectoria de «La vida por delante» o «El verdugo» no parece viable. Incluso los jóvenes realizadores hablan ahora de contratos a actores extranjeros superfamosos. Y ello no sólo por el afán de comercialidad internacional, sino porque, en definitiva, sus personajes y sus historias no precisan de rostros como los de Rafaela Aparicio. La concepción del cine ha debido orientarse hacia una híbrida europeidad que se desgaja del pan nuestro de cada día. Saura y pocos más insisten en un acercamiento a España. Pero el resto del cine español ha sido obligado a creerse que lo suyo es competir en mercados extranjeros cuando dentro de casa tienen una competencia a la que no pueden dirigirse. «Una vela para el diablo», como ejemplo, tiene bastante que decir. La «apertura» se considera aquí algo aparente, sin duda importante, pero también tramposo si no viene acompañado de la autenticidad que cualquier arte precisa para ser válido y para ser popular. ■ DIEGO GALAN.



John Huston.

relativo, de lo manifiesto a lo confuso, de lo objetivo a una completa amalgama de datos equívocos. Si los personajes del film salen de la sombra para introducirse de nuevo en ella tras un fugaz paso por la luz, sería erróneo extraer de aquí una fácil conclusión que sólo manejando valores absolutos resultaría cierta. Porque ni «luz» ni «sombra» (ni ninguno de los otros términos enunciados a continuación) son aquí otra cosa que conceptos aparentes, proyecciones simplemente

relativo, de lo manifiesto a lo confuso, de lo objetivo a una completa amalgama de datos equívocos. Si los personajes del film salen de la sombra para introducirse de nuevo en ella tras un fugaz paso por la luz, sería erróneo extraer de aquí una fácil conclusión que sólo manejando valores absolutos resultaría cierta. Porque ni «luz» ni «sombra» (ni ninguno de los otros términos enunciados a continuación) son aquí otra cosa que conceptos aparentes, proyecciones simplemente

relativo, de lo manifiesto a lo confuso, de lo objetivo a una completa amalgama de datos equívocos. Si los personajes del film salen de la sombra para introducirse de nuevo en ella tras un fugaz paso por la luz, sería erróneo extraer de aquí una fácil conclusión que sólo manejando valores absolutos resultaría cierta. Porque ni «luz» ni «sombra» (ni ninguno de los otros términos enunciados a continuación) son aquí otra cosa que conceptos aparentes, proyecciones simplemente

relativo, de lo manifiesto a lo confuso, de lo objetivo a una completa amalgama de datos equívocos. Si los personajes del film salen de la sombra para introducirse de nuevo en ella tras un fugaz paso por la luz, sería erróneo extraer de aquí una fácil conclusión que sólo manejando valores absolutos resultaría cierta. Porque ni «luz» ni «sombra» (ni ninguno de los otros términos enunciados a continuación) son aquí otra cosa que conceptos aparentes, proyecciones simplemente



«El gran soñador»

No sé si «El gran soñador» llegará a ofrecerse en temporada regular madrileña o se quedará en las representaciones esporádicas. En todo caso, tanto la buena acogida recibida de la mayoría del público del Español la noche del estreno, como el ostentar el Premio a la mejor obra de autor na-

relativo, de lo manifiesto a lo confuso, de lo objetivo a una completa amalgama de datos equívocos. Si los personajes del film salen de la sombra para introducirse de nuevo en ella tras un fugaz paso por la luz, sería erróneo extraer de aquí una fácil conclusión que sólo manejando valores absolutos resultaría cierta. Porque ni «luz» ni «sombra» (ni ninguno de los otros términos enunciados a continuación) son aquí otra cosa que conceptos aparentes, proyecciones simplemente

des, nos proponen los autores. Se trata de un choque entre el clisé chapliniano y la nueva creatividad, que podía haberse salvado renunciando al primero. Así, tal como ha quedado, si bien es cierto que «El gran soñador» se beneficia a menudo de los contenidos culturales del personaje Charlot —y éste sería uno de los recursos artificiosos a que me refería—, también podría pensarse que tales contenidos, derivados de un proceso creador ajeno, elaborados en otras obras, vienen a ser un peso entorpecedor en el desarrollo de la que ahora nos ocupa. El resultado, en fin, referido a este punto, me parece bastante híbrido y discutible. ¿No hubiera sido mucho más claro que los autores crearan totalmente los personajes, desvelándolos a través del mimodrama, en lugar de acudir a los reflejos del público condicionados por el cine de Chaplin?

También para mí es discutible la concepción ideológica de la obra. O más exactamente, yo no comparto la salida que se da en ella a las múltiples razones que todos tenemos para sentirnos pesimistas. No es cosa de exigir gravedad ni ingenuidad revolucionaria. La vida son muchas más cosas, desde luego. Pero el propio Chaplin, en vez de volver a callejear tras acabar su «gran sueño», se enfrentó al maccarthys-

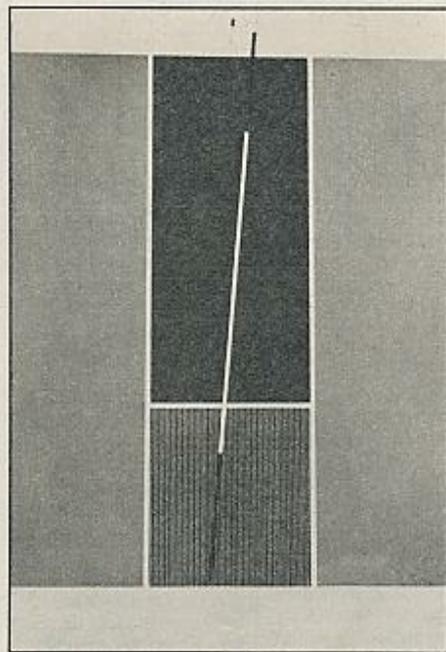
mo y se marchó de los Estados Unidos. No sé. Pero no veo muy claro que obras como ésta sean una respuesta coherente a las noticias que nos llegan diariamente de América Latina. O acaso, ¿será precisamente por eso un Premio Nacional? ¿Cómo y dónde situaríamos «El gran soñador» en el mundo latinoamericano? ¿Es que la vida argentina de nuestros días justifica la visión tradicional de un Buenos Aires marginado de los conflictos de ese mundo?

El trabajo de los dos actores, mimos y bailarines, ya digo que me parece muy elaborado y, en ocasiones, brillante y creativo. Pero, al final, incluso ese trabajo se vuelve un poco contra la propia obra, en el sentido de convertirse en su mérito esencial. Lo que nos lleva a las consabidas consideraciones sobre el virtuosismo. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

Americanos de París en Madrid

En buena metodología periodística, el título de



Jesús Rafael Soto.

una crónica debe prevenir, hasta la síntesis más extrema, el contenido de la misma. Si esta crónica que hoy entrego se atuviese estrictamente a esa lógica, su título tendría que ser más o menos así: «Artistas sudamericanos de tendencia formal, pertenecientes a la galería Denise René, de París, expositores en la galería Aeale, de Madrid». Pero, evidentemente, ese hubiera sido un título algo desmesurado. He preferido reducirlo, aun cuando la idea de esa exposición no quede suficientemente expresada en ese título. Pero, en realidad, se trata de eso: La galería Aeale, de Madrid, especialmente dedicada a la difusión entre nosotros del arte joven de la América que nos es más familiar, se ha puesto de acuerdo con la parisiense galería Denise René para hacer aquí una exposición conjunta de los artistas sudamericanos que, en París, trabajan y difunden sus obras en contacto con esa galería.

Es necesario indicar mínimamente las características de aquella galería para deducir de ello los caracteres generales de los artistas que a ella se vinculan y, por tanto, las de esos seis sudamericanos, ocasionales expositores hoy de la sala madrileña. La galería Denise René

merecería un homenaje universal de todo el arte que hoy se llama «conceptual» en el mundo, en la versión geométrica-abstracta. Porque, si bien ahora ese arte ha vuelto a situarse en el primer plano del interés del público, de los estudiosos y de los coleccionistas, hubo un tiempo —los años verdaderamente tempestuosos del vendaval aformalista— en que todo ese arte tuvo que mantenerse como escondido en las secretas cuevas de sus fervorosos partidarios... Una de esas cuevas fue, en aquellos tiempos, la galería parisiense de Denise René. Denise René, que se negó entonces a ir hacia la moda, esperó pacientemente y sin ningún desfallecimiento a que la moda viniese hasta ella. (Las corrientes preferenciales del mundo hacia el arte tienen esas veleidades, a las cuales prefiero llamar aquí «moda», para entendernos.) Lo cierto es que la certeza de esa galería en que los tiempos del irracionalismo aformal pasarían, es digna del mayor elogio. Porque ello supuso una moral, que nunca fue traicionada, en su política expositiva. Hoy, la política expositiva de Denise René ha llegado al poder, y es justo que esa galería reciba los laureles del triunfo.

Respecto a la pre-

sencia de sudamericanos en ella, ese es un viejo fenómeno. Por razones que ahora sería prolijo relatar aquí —acaso por la simple razón opositiva al desbordamiento vegetal escandaloso de su vida natural—, el continente Sur de América viene dando excelentes investigadores y experimentadores del arte de la forma geométrica y racionalizada: tal el grupo de los «concretos» argentinos, con Maldonado, Iommi, Lhito, Kósice, Fernández Muro, etcétera; y tal también, por ejemplo, la gran arquitectura brasileña... Un arte, tempranero incluso respecto a los centros de investigación europeos, que quiso oponer siempre la racionalidad humanística de la construcción a la veleidat vegetal y mineral de la creación... Es lógico, pues, que en los años oscuros de la invasión aformalista, en esa galería-cueva donde se mantuvo una especie de *consolatio philosophiae* en los dominios de la razón formal —la galería Denise René— hubiese siempre una representación americana del Sur. Y la hubo: el venezolano Jesús Rafael Soto ha sido, durante mucho tiempo, el ejemplo más ilustrativo de ello en los límites de esa galería. Hoy ya, con el arte de la forma instalado en el poder, otros nombres sudamericanos han ido incorporándose a la lista de artistas representados por Denise René: el igualmente veterano y venezolano Carlos Cruz Diez; el que fuera en una de las últimas Bienales de Venecia gran premio internacional de pintura, el argentino Julio Le Parc; los también argentinos César Paternosto, María Simón y Luis Tomasello... Todos ellos son los componentes de la exposición de la galería Aeale, de Madrid.

La exposición, como iba diciendo, está toda presidida por el sentido racionalizador de la forma geométrica, tal y como prescriben tanto el ideario ya peculiar de esos artistas americanos como la

galería parisiense que los aglutina. Pero, de todas maneras, hay una distinción fundamental que cabe hacer en este tipo de arte, aun cuando en los ejemplos específicos que se dan en esta exposición no se nos ofrezcan de manera ejemplar. Me refiero a la diferencia fundamental que puede existir, y que de hecho existe aun cuando excediendo los límites de esta exposición, entre un arte de la forma racionalizada y geometrizada, pero por eso mismo sometida a los límites de la pura experimentación y hasta del análisis y de la hipótesis de trabajo... frente a un arte igualmente sujeto a un geometrismo racional, pero entregado a sus visibles efectos ópticos, en cuya finalidad se justifica. Claro está que no se descarta una posible coexistencia de esas dos actitudes encadenadas: una experimentación que produzca efectos ópticos definitivos y, al contrario, una provocación de efectivismo óptico que, por su propia acción promueva la reflexión y el análisis experimental de la forma. Como, por ejemplo, en el caso de las obras de Jesús Rafael Soto.

Jesús Soto, con muchos años ya de vida en París, conservó siempre en su vida visible y en su persona un sello de pureza original y hasta de candor selvático que lo situaba en la inminente proclividad del ritmo y del folklore de sus tierras de origen. Lo cual no estaba en tan franca contradicción con la racionalidad pictórica que practicaba, porque en su propio geometrismo sobrevivía un elemento rítmico bastante notable. De cualquier manera, la finalidad ostensible de su pintura conducía siempre a una experimentación y a una racionalización de la forma. Y lo notable de él era que la especulación sobre la forma alcanzaba metas secundarias en el campo de la óptica. Sus obras eran, así, una experiencia formal y una efectividad óptica. Pero Jesús Soto contó desde

GRUPO TEATRO INCONTRO

A PROPOSITO DE LAS DECLARACIONES DE LINO BRITTO

Se ha recibido en nuestra redacción un telegrama firmado por Rafael Alberti, Ricard Salvat, Angela Redini, Angelo Merini, desde Roma, cuyo texto dice: «Leído TRIUNFO número 589 entrevista páginas 32 y 33 firmada Domènec Font Lino Britto. Entre la estética y la música contentando afirmaciones no verdaderas, causando gravísimos daños grupo teatro Incontro director autor y nuestro espectáculo Noche de guerra al museo del Prado puntualizamos año 1971 fundación y actividad teatral Grupo Teatro Incontro diciembre 1972 Lino Britto ingresa nuestra compañía como socio actor stop Noche de guerra al Museo del Prado estreno 2 marzo 1973 dramaturgia Ricard Salvat dirección conjunta José Riuz Lifante Lino Britto supervisión Ricard Salvat 3 septiembre dimisión socio actor Lino Britto stop sigue carta con precisiones y documentos cordiales saludos esperando de su amabilidad publicación este telegrama. Rafael Alberti Ricard Salvat Angela Redini Angelo Merini».