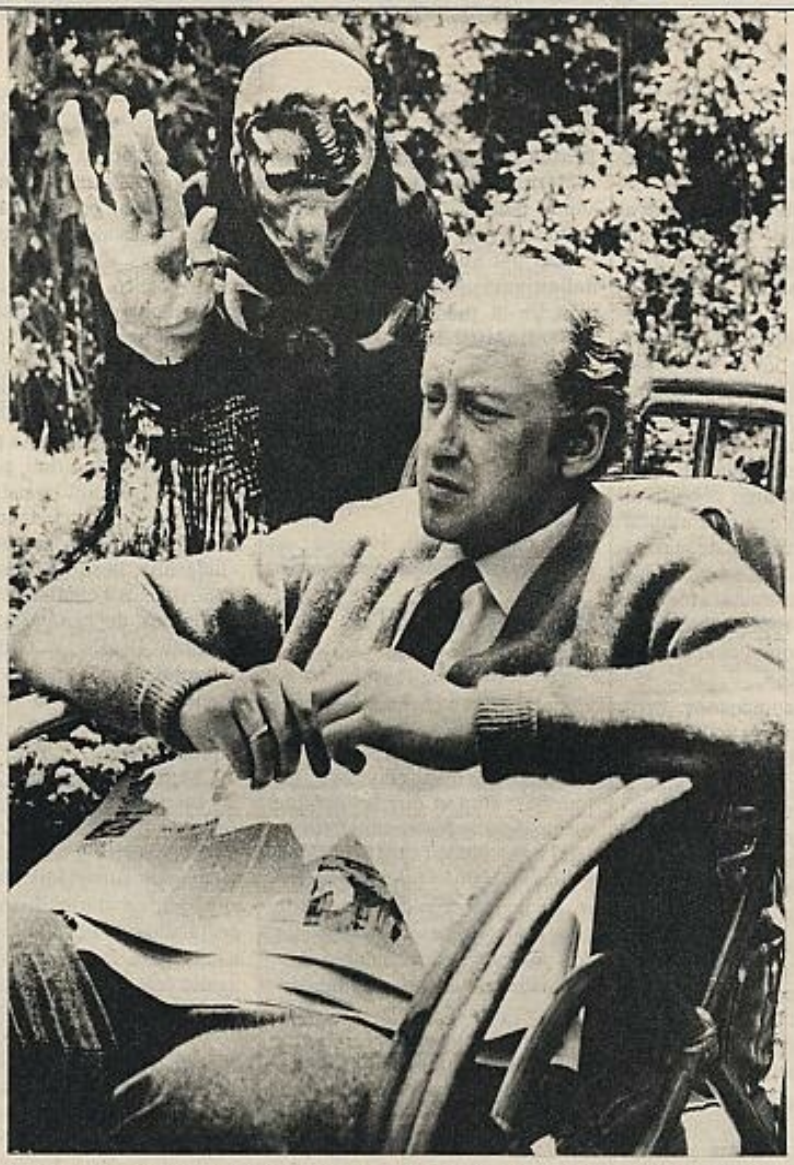
ro —escribo estas líneas en Nancy— valía la pena adelantarlo, porque la decisión que acaba de tomarse, por la importancia del Festival, revela un expresivo cambio en la concepción de estas manifestaciones. ■ **JOSE MONLEON.**

CINE

Una simple reproducción

Ocho días después de que el inefable programa de Martín Ferrand presentase por RTVE "La última carga", se estrenaba en Madrid la siguiente película de Tony Richardson: "Risa en la oscuridad" ("Laughter in the dark"), seleccionada para el Festival de San Sebastián de 1969, donde su protagonista —Nicol Williamson— obtuvo el premio al mejor intérprete masculino. (Señalemos, de paso, lo "curioso" que resulta que uno de los miembros del Comité de Selección de dicho certamen en aquel año —Alfonso Sánchez— confunda ahora la fecha de realización del film situándolo en 1972 en vez de 1969, y que —aún más— se muestre hostil hacia una película que él mismo, individual o colegiadamente, escogiera hace siete años.)

"Risa en la oscuridad" está basada en un relato de Vladimir Nabokov, y Richardson parece haberse empeñado especialmente en reproducir con imágenes las constantes temáticas y estilísticas del autor de "Lolita". No es nada nuevo en él: lo mismo había hecho anteriormente con John Osborne ("Mirando hacia atrás con ira" y "El animador"), Shelagh Delaney ("Un sabor a miel"), William Faulkner ("Réquiem por una mujer"), Allan Sillitoe ("La soledad del corredor de fondo"), Henry Fielding ("Tom Jones"), Evelyn Waugh ("Los seres queridos"), Jean Genet ("Mademoiselle") o Marguerite Duras ("The sailor from Gibraltar"), escritores tan sumamente diversos entre sí que resulta imposible enlazarles por cualquier nexo o relación por ambiguos que sean. Ello determina la convicción de que Richardson no ha alcanzado nunca una dimensión de "autor", en el sentido de quien crea y mantiene un universo propio reconocible como tal, sino que se ha apoyado en otros que sí lo eran para intentar —con mayor o menor fortuna, según los casos— acercarse a situaciones o personajes que le atraían en cada momento dado. Quizá ahí esté el motivo de que él fuese el primero en abandonar el grupo del "free cinema", dejando tras de sí —no obstante— una de las más sólidas obras de esta etapa: "La soledad del corredor de fondo".

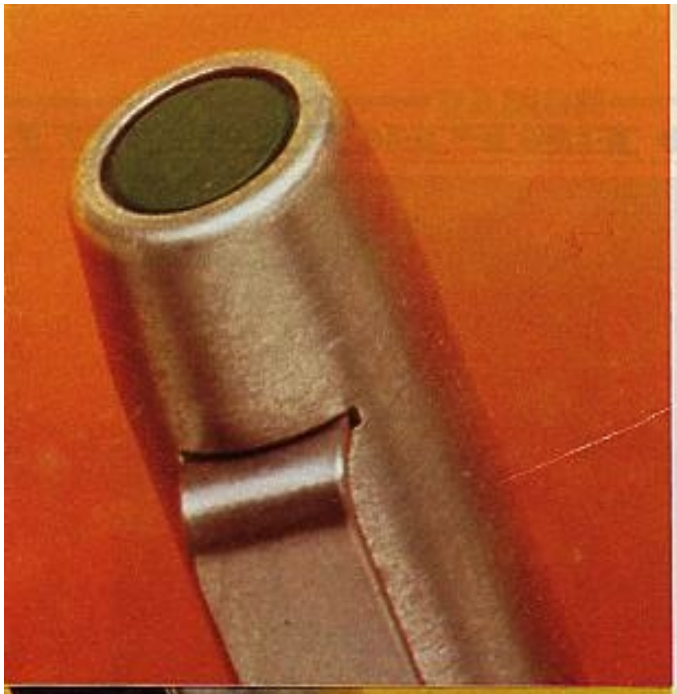


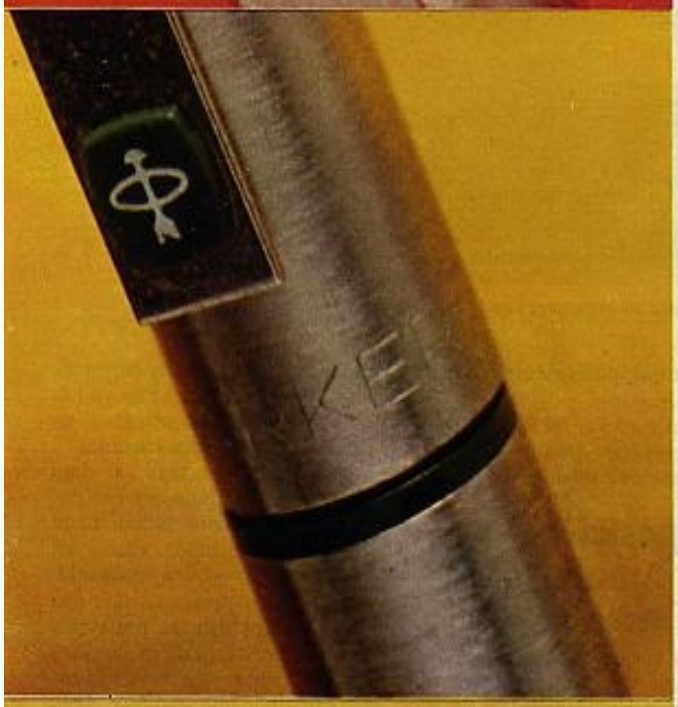
Nicol Williamson, en "Risa en la oscuridad" ("Laughter in the dark", 1969), de Tony Rihardson.

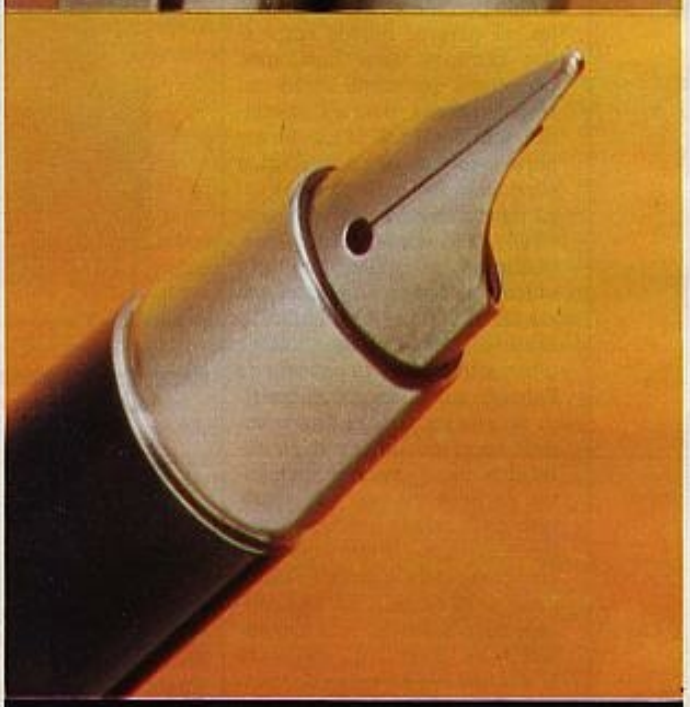
La versatilidad mostrada, pues, por Richardson paga un precio decisivo: el de la superficialidad, el de la escasa profundización de que hacen gala unas imágenes nacidas de un trabajo sólo reproductor de lo ajeno y no creador de algo propio. Así, aquello que de interesante encontremos en "Risa en la oscuridad" es lo que pertenece a Nabokov, su amoralidad, su cinismo, su complacencia en la observación de comportamientos sádicos, su negro sentido del humor, su crueldad..., repitiendo una vez más el esquema narrativo tan típico en él de mujer fascinante que seduce a hombre "ingenuizado" por la pasión, para utilizarle y acabar destruyéndole. A su manera artesanal, Richardson saca adelante —mal que bien— esta historia. Una historia que habría necesitado de un Losey o un Kubrick para ser verdaderamente recreada en cine. ■ **FERNANDO LARA.**

"¿Qué?"

Una situación clásica en el cine, el teatro o la novela consiste en situar a un personaje exterior en un mundo para él desconocido y cerrado. La aparición de ese personaje servirá como detonante para abrir ese mundo, bien a una serie de relaciones que lo descompondrán, bien a una retahila de equívocos que mantengan la Historia a nivel humorístico. Polanski ya ha jugado previamente con este esquema dramático, fundamentalmente en "Cul-de-sac", película con la que este título que se estrena en España "¿Qué?" tiene más de un punto de contacto: en ambos, al menos, el director polaco ha pretendido ofrecer la perspectiva de un mundo caótico y absurdo en el que tengan lugar las más ilógicas y disparatadas posibilidades. Si en "Cul-de-







En PARKER también cuenta lo atrevido.

PARKER 25

Atrevido en la línea, atrevido en el diseño.
Un nuevo concepto en Pluma, Bolígrafo
y Fibre Pen, para los atrevidos de

PARKER
la escritura!

sac" ello suponía para Polanski el acercamiento a unas constantes sociales más analizadas y complejas, en "¿Qué?", el juego se mantiene a una altura más elemental, formando él mismo el objetivo dramático único de la película:

Una norteamericana boba, con los tópicos más usuales de los turistas, está a punto de ser violada en un coche (en la que posiblemente sea mejor secuencia de toda la película). Huyendo, se refugia en un caserón habitado por una serie de personajes, al parecer unidos entre sí por extraños lazos familiares, personajes que mantendrán con respecto a ella diversas posiciones, aun dentro de lo que forma para cada cual su característica particular. Esa característica será repetida como "tic" en sucesivas ocasiones, repitiéndose secuencias integras, dejando muerto el tiempo en el que vive esa familia. Quizá "la familia"... Pretender, sin embargo, buscar interpretaciones a la película de Polanski sea traicionar el espíritu de este trabajo. El propio enredo en su único fin, y en él, naturalmente, aparecerán momentos de gran ingenio —la aparición de la criada queriendo matar mosquitos— u otros más grisis —como el de la muerte del decano de la familia. En una película cuyo único fin es la acumulación de "gags", sin que entre sí acaben tenido teniendo relación inteligente alguna, es lógico que se produzca el vaivén del interés...

Hay quien ha escrito que esta película tiene poco que ver con el resto del cine de Polanski, y es realmente esta una afirmación gratuita. Desde que abandonara su Polonia natal, Polanski no se ha distinguido por temática o poética precisas. Desde "El baile de los vampiros" a "Chinatown" pasando por "Macbeth", Polanski ha ido mariposeando por cuantos géneros se le han ofrecido. Su planteamiento básico ha sido ceder su ingenio creativo a una industria que bucea en todas las posibilidades de éxito posibles. La servidumbre a esta situación, hará que Polanski realice en ocasiones películas tan excelentes como la citada "Cul-de-sac" o la propia "Chinatown", y otras "menores" como el "¿Qué?" que nos ocupa. ■

DIEGO GALAN.

Amalia Avia: su argumento es la casa en sí.

ARTE

Periódicamente, sin que sea estrictamente rigurosa su propia periodicidad, cada dos o tres años, nos llega la exposición de Amalia. Llega, como siempre, a Biosca. Todo lo suyo, todos sus gestos, son como siempre: su marido, sus hijos, las calles de la ciudad que transita... Todo lo que Amalia nos da en sus cuadros, todo lo que nos ofrece como documento en su pintura, está legalizado por la costumbre. Todo tiene la cultura de la costumbre. Esto es así porque siempre fue así... ¿Siempre? Por lo menos, fue así desde que están aquí todas esas gentes que están ahí con nosotros, nuestros conciudadanos. Desde que todos tienen uso de razón. Seguro que cuando esto era corte con Felipe II no se inscribía en las portadas de las viejas casas ese "Hay gas" que aparece en alguno de sus cuadros, ni, probablemente, estaba ya el consabido "Casa Pepe"... Pero es igual: No es a esa repetitividad a la que ella quiere referirse. Ella no quiere hacer historia, sino simplemente aludir a esa costumbre que ya tenemos de ser lo que somos y en la que ya estamos todos imbuidos.

Ahí está ya, en Biosca, la exposición de Amalia. Vamos a echarle una ojeada.

Exposición de Amalia Avia

Galería Biosca.

En los tiempos de Alejandro, cuando los artistas tenían que retratar al Emperador, lo que hacían normalmente era desnudarlo: lo vestían con el ropaje de la eternidad, o le ponían lastúnica de rectos pliegues, cuya armonía también era eterna. Los romanos, después, quisieron bajar del Olimpo a sus retratados. Y lo bajaron. Los Cayos y los Julio mostraron la peculiaridad de su verruga en la nariz o su cicatriz en la mejilla... Unos trabajaron para el olimpo de la historia estatuaria, los otros para la individualidad... Pero todos trabajaban para una historia irrepetible. Alejandro es irrepetible, decían unos; este hombre, con su verruga, no va a repetirse nunca, decían los otros. Era su manera de monumentalizar.

No quiero entrar ahora en la discriminación de Amalia, en comparación con la pintura de su tiempo, para que veamos hasta qué punto ella es original. La historicidad de los artistas de su tiempo tiene vías muy intrincadas. Pero, frente a lo que ya hemos dicho, la historicidad de Amalia va por otros caminos.

¿Se entenderá bien, si digo ahora que el mundo que nos documente Amalia es un mundo de "sainete"? No hablo, claro, del sainete gracioso, ya conocido. Hablo —o lo pretendo— de eso que se deja traslucir, por ejemplo, en la historia de la escalera de Buero, de la epopeya de lo cotidiano, de lo que se repite, de lo que está ocurriendo permanentemente delante de nuestras narices. Ni grandes catedrales ni grandes palacios: esa casa algo desconchada, vulgar, con gas en cada piso, habitada por tres o cuatro familias vulgares. Amalia nos enseña, sí, el descascarillado de la pared y el desconchón de un quicio. Pero no se detiene morosamente en ello porque su argumento no es eso. Su argumento es la casa en sí, con la vida que la transita. Eso, los rótulos o los desconchones, son, si acaso, huellas de esa vida a la que ella quiere aludir, y alude. Hay cosas que, gracias al cuadro de Amalia, se elevan a la condición estatuaria y que nunca se realizaron como tales: un candado, una botella de gaseosa, una máquina de coser Singer... Pero nosotros, al verlas, las reconocemos como a viejos conocidos.