

triste quiero y no puedo. La lucha de la película es estructural. La de querer profundizar lo que hábilmente se ha construido como improfundizable. Y aunque Brooks haga vislumbrar su talento y sus preocupaciones, es el obsesivo y banalmente freudiano Tennessee quien vence en la lucha. ■
DIEGO GALAN.

Una lección de humildad

Una de las secuelas negativas que dejó la «Nouvelle Vague» francesa fue la creencia de que cualquiera podía dirigir una película, de que no era tan difícil aquello de ponerse detrás de una cámara. A lo largo de casi quince años, la experiencia de tantos y tantos fracasos ha demostrado que esa dificultad sí existe, que —sin llegar a ninguna sacralización del cine— todo proceso creativo normal necesita un período de aprendizaje. Por si hubiese dudas, nos llega ahora «Pastel de sangre», film compuesto por cuatro «sketches» que se agrupan en lo que —de una manera amplia— se conoce como «género del terror», y que vienen firmados por cuatro nuevos realizadores con una experiencia mínima en el campo del cortometraje. El desastroso resultado que alcanza la película proviene esencialmente de la falta de profesionalidad, de la ausencia de rigor al contar una historia que manifiestan los debutantes. Rigor imposible, por otra parte, cuando se demuestra desconocer los rudimentos del lenguaje cinematográfico, los mínimos recursos expresivos a través de los cuales un director pretende comunicarse. Hacer cine no es tener una idea y arroparla como sea posible. Ni es tampoco simplemente intuición ayuna de un inteligente manejo del medio que se utiliza.

Creo que «Pastel de sangre» es una película dañina para la gente joven del cine español, que —ante: público y productores— el mal resultado de la empresa puede afectar en un radio de acción mucho mayor que el circunscrito a los cuatro responsables del film. Imagino escasísimos los medios y el tiempo de rodaje —¿cómo explicar de otra manera la mala fotografía de Luis Cuadrado?—, pero aún así, prevalece la impresión de amateurismo, de torpeza magnificada por la ambición de los planteamientos y la imposibilidad de llevarlos a cabo. Nuestro cine sigue siendo el de los proyectos inviables. Sirvanos a todos «Pastel de sangre» como cura de humildad, como reconocimiento de que es mucho más difícil hacer cine que hablar de él (o mejor, es otra cosa), como punto de partida para reconsiderar cuánto vale y significa ser un verdadero profesional. Será la única utilidad de esta confitería de tan mal sabor. ■ F. L.

Como a una cornucopia o un jarrón chino

Panorámica sobre un decorado finisecular, en el que la psicología de los personajes se confunde con los objetos estáticos hasta formar un todo sólo analizable desde un punto de vista unitario, globalizador de seres animados e inanimados. Mirar a unas personas de la misma manera que se observa una cornucopia o un jarrón chino, como algo situado en un tiempo y un espacio concretos de los que no se puede desligar. Tratar sus reacciones dentro del marco en que se producen, no estimándolas desde una perspectiva histórica y crítica diferentes, sino desde sí mismas, desde la cultura, la educación, el sector social que ori-

ginan esas conductas. Tales me parecen los puntos de partida, los planteamientos de base utilizados por Jean-Claude Brialy para su primer largometraje, «Eglantine» (1972).

Es la reconstrucción de un mundo de infancia a través de los soportes de la más tradicional cultura francesa lo que —ya en un siguiente nivel de creación— conforma a la pe-

arranca. Gracias a ella, Brialy logra poner en pie todo un mundo de invernadero, un ambiente que va a sufrir un profundo cambio social en su estructura. Demuestra, además, haber asumido que una de las principales prerrogativas —y obligaciones— de todo autor es la de narrar de acuerdo con un determinado punto de vista (el del niño Leopold, en este caso), a



«Eglantine», de Jean-Claude Brialy (1972).

licula. Por ello, y según apuntaba Norberto Alcover en su reseña de «Cine estudio», es la validez y significación de dicha cultura lo que habría que poner en cuestión al tratar del film. Pienso, entonces, que «Eglantine» merece algo más que un análisis de tres palabras, no quedarse en la evidente blandura y sentimentalidad de su contenido para emitir un fácil juicio condenatorio. Ya sé que no estamos ante «El mensajero» ni ante «Cita en Bray» ni ante «Une partie de campagne», pero sí ante una obra muy estimable en función, esencialmente, del trabajo creativo de su realizador, hombre para el que haber sido dirigido por cineastas de la talla de Chabrol, Truffaut o Rohmer no ha pasado sin huella.

Su puesta en escena significa casi siempre la elementalidad del material literario de que

partir del cual toda la historia adquiere una cohesión. Y manifiesta conocer los elementos lingüísticos, los signos expresivos, que permiten comunicar al público dicha narración en sus varias dimensiones. Quizá nada del otro mundo, pero casi insólito dentro del arrivismo profesional que sufrimos. Brialy ha contado también con la colaboración de un excelente equipo, reseñable especialmente en los nombres de Alain Derobe —director de fotografía—, Piero Tosi —figurinista— y la actriz Valentine Tessier. Trabajo de lucimiento para todos, de acuerdo, pero que ha sabido orientarse en un sentido unidireccional: conseguir un film que, a falta de un espíritu crítico, busca y logra guardar celosamente su propia lógica interna. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Un documento de 1500

El Teatro a l'Avogaria, de Venecia, ha presentado en La Comedia un espectáculo aparentemente sencillo, pero de gran complejidad e interés. El propósito de Giovanni Poli, director y ordenador de «L'alfabeto dei villani», que así se titula el espectáculo, es el de escenificar una serie de relatos anónimos y situaciones —precedentes en su mayor parte del Ruzante— que permiten descubrir un panorama histórico social sobre la condición del campesino veneciano a comienzos del siglo XVI.

El procedimiento ha consistido en crear varios semicoros, a los que se ha confiado, dividiéndolos adecuadamente, los textos. No existe ninguna imaginaria naturalista, y son los actores, generalmente vestidos con una misma ropa aldeana, mediante la expresión corporal y el tono y modo de decir los parlamentos, quienes aclaran el juego y significación de sus sucesivos personajes. Breves oscuros separan cada una de las partes.

Los textos no fueron fáciles de entender para nosotros. Están escritos en un italiano dialectal, lleno de acentos arcaicos, curiosamente salpicados de términos españoles. Pese a este hermetismo del lenguaje, la temática general resultó siempre comprensible para nuestro público. Aparece un campesinado en difícil situación, sufriendo las calamidades de la historia y del orden social. Sus problemas religiosos y su concepción del amor y del matrimonio son otros

temas abordados a lo largo de un espectáculo cargado de fuerte sentido crítico, de crudeza y desverguenza populares, con alusiones concretas a ciertos sectores —por ejemplo, de la Iglesia— corrompidos y responsables.

Dice Poli que los antagonistas ideales de los campesinos —puesto que, físicamente, no aparece ninguno— son la tierra «paduana», el Eterno, el destino, los ejércitos del Emperador y el cardenal. El pueblo, en términos generales, protesta por sentirse excluido del goce de unos bienes y de un tipo de vida que permanecen fuera de su alcance. Los semicoros atacan a una sociedad que reserva al campesinado el peor papel. El propio público acaba asumiendo la condición de gran acusado, heredero de la antigua aristocracia y destinatario de unas butacas y una manifestación que siguen marginados de las clases populares.

Es difícil decidir desde España el grado de arqueologismo que posee el espectáculo. Saber hasta dónde conserva su frescor crítico o vive de la cita cultural con el pasado. Añadir que los actores nos parecieron excelentemente preparados, en posesión de una técnica próxima a la de la Comedia del Arte —son textos de la etapa precedente—, me parece totalmente justo y necesario.

Sobre una serie de plataformas situadas a distinto nivel, los actores venecianos —en dos semicoros de hombres y otros tantos de mujeres—, dirigiéndose claramente al público, con la concepción frontal de la Comedia del Arte, renuevan, valiéndose de viejos textos, un modo de ver la sociedad, la historia y la vida típicamente populares. Un paralelismo entre algunos de estos textos y los que escribió nuestro Arcipreste sería totalmente posible.

Sólo queda ya aplaudir la iniciativa de traer a Madrid este espectáculo italiano. Aun conside-

rando su posible «culturalismo». ■ **JOSE MON-LEON.**

ARTE

El año de la escultura

Esta es una magnífica temporada de exposiciones. Y no sólo por la cantidad de salas de arte que han abierto sus puertas, sino por la calidad de muchas, de la mayor parte de ellas.

Pero si ahora, en este momento, no puedo detenerme en una exposición particular, bien vale la pena que me detenga unos minutos para considerar una cierta tónica que, de conjunto, está llevando nuestra temporada del arte aquí en Madrid.

Yo diría que este es «el año de la escultura». ¡Qué cantidad de exposiciones escultóricas hemos tenido! ¡Y qué calidad! ¡Lástima que entre tanto detalle fasto tengamos también algún dato nefasto, como es el de la retirada de la escultura de Chillida, que pudo enriquecer y que no enriquecerá la tipografía urbana de Madrid!

Empezó la temporada, creo, con la magna exposición de Chillida en la galería Iolas-Velasco. No, no voy a reseñarlas a todas, sino sólo a las que tienen alguna significación. Gran significación tuvo, por ejemplo, la exposición de vasco-escultores que se celebró en la galería Skira. Y ahora, a mitad de temporada, ahí tenemos dos exposiciones formidables, que habrá que comentar en páginas aparte: la doble exposición de Pablo Serrano,

en el Museo Moderno y en la galería Inguanzo, y la exposición de Julio L. Hernández, recientemente inaugurada en la galería Juana Mordó.

Por las razones que sean, fundamentalmente por razones de fácil movilidad, la escultura siempre fue algo así como una pariente pobre de la pintura, e implícitamente siempre lo entendíamos así cuando nos referíamos a la gran familia a la que llamamos «el arte».

Esta temporada no han sido así las cosas. Esta temporada, la escultura ha sido la gran protagonista de la aventura artística aquí en Madrid. Pero lo ha sido, no puedo dejar de recordarlo, incluso también por circunstancias negativas. Ni puedo dejar de evocar lo que hemos perdido los habitantes de Madrid con la pérdida de la gran escultura de Chillida. Porque, de esto soy testigo de excepción, al perder la gran escultura de Chillida hemos perdido también una escultura monumental de Joan Miró.

Creo que ya no hay ninguna razón para mantener el secreto y que, por tanto, puedo contarlo. Hace unos cuantos meses, Joan Miró me dijo en Mallorca: «Mira, Moreno, Eusebio Semper me ha hablado de lo que será ese parque de escultura bajo un puente de Madrid. Pues bien, yo estoy dispuesto a dar también una escultura, una gran escultura... una escultura monumental. Pero, claro está, es elemental exigir como condición previa que esté resuelto satisfactoriamente lo de Chillida... ¿no te parece? De manera que, hazme este favor, habla con quien sea en Madrid y explícale eso». Cuando vine a Madrid, me pareció que la persona más idónea con quien debía hablar era Jesús Suevos, y así lo hice. Yo creí

que iba a darle una gran noticia, pero no lo tomó así. Suevos me dijo que «por respeto a Chillida» eso no se podía tomar en consideración. Que eso era como un chantaje al revés: «Si ponéis a Chillida, habrá Miró». Yo le expliqué que no, que la cosa no era así, sino mucho más simple. Miró decía algo así: «Bueno, de acuerdo, yo también, pero previamente tendréis que darle una satisfacción a Chillida».

Lo cierto es que mientras se discutía el sexo de los ángeles, los técnicos municipales ganaron su partida frente a los técnicos de la construcción de puentes. Y los habitantes de Madrid nos hemos quedado sin la escultura de Chillida y, de rechazo, sin la de Miró.

Cuando pasen muchos años, al pasar por allí con mis nietos, yo tendré que explicarles: «Aquí pudo haber una escultura de Chillida y otra de Miró, pero...».

Es lo que hubiera pasado si el legado d'Er-langer con la pintura negra de Goya no lo hubiese aceptado el Museo del Prado. Ahora se tendría que decir: «Aquí pudo estar...».

Yo creo que así como hay muchas placas en las que, refiriéndose a determinados reinados de determinados alcaldes se indican determinadas realizaciones, ahí, en ese puente, merece ponerse una placa en la que se immortalice a todos los miembros de nuestro Ayuntamiento y a sus técnicos, y donde se indique qué es lo que rechazaron en favor del ornato y de la seguridad pública de Madrid.

Pero, en fin, mi crónica de hoy no quería referirse a eso de manera principal, sino sólo al dominio que la escultura ha tenido, en general, sobre las exposiciones de esta temporada. Lo que pasa es que... ■ **JOSE MARIA MORENO GALVAN.**

triumfo RECOMIENDA

LIBROS

LAS CANCIONES DE BILITIS, de Pierre Louys (Barral). ESTAN CONTIGO, de Carlos Sahagún (Provincia). SAN JORGE Y EL PARDINO, de Norman Maller (Doposa). DOCUMENTOS SECRETOS, de Isaac Montero (Al Borak). LA EXPERIENCIA INTERIOR, de G. Bataille (Taurus). EL NATURALISMO, de E. Zola (Península). LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX, de José Domingo (Labor). LA «REVISTA DE OCCIDENTE» Y LA FORMACION DE MINORIAS, de Evelyné López Campillo (Taurus). EL HOMBRE CONTRA SI MISMO, de K. Menninger (Península). WEBER Y LUKACS, de Nicola de Feo (Redondo). HISTORIA DE PALESTINA, de L. Gaspar; epílogo de Haro Tecglen (Castellote). LOS ORIGENES DEL CAPITALISMO EN ESPAÑA, de Gabriel Tortella (Tecnos). EL TERCER MUNDO EN CIFRAS, de Pierre Jalee (Fundamentos). EL DIRECTOR ES LA ESTRELLA, de Joseph Gelmis (Anagrama). LA VIDA RURAL CASTELLANA EN TIEMPOS DE FELIPE II, de Noël Salomon (Planeta). LOS ASESINOS, de Ella Kazan (Pomare).

CINE

Madrid

TAKING-OFF, de Forman (Pompeya). NOSOTROS, LOS NIÑOS PRODIGIO, de Hoffman (Rosales). ACCIDENTE SIN HUELLA, de Chabrol (Cartago). ALGODON EN HARLEM, de Davis (Aragón). BESOS ROBADOS, de Truffaut (Goya, San Diego). CABARET, de Fosse (Albéniz). EL CARNICERO, de Chabrol (Montija). LA CASA DE CRISTAL, de Gries (Roxy B). EL CLUB DE LOS ASESINOS, de Dearden (Lavapiés). CON LA MUERTE EN LOS TALONES, de Hitchcock (El Pilar). EL DIA DE LOS TRAMOSOS, de Mankiewicz (Emperador). DULCE PAJARO DE JUVENTUD, de Brooks (Alcalá Palace). FRENCH CONNECTION, de Friedkin (Murillo). FRENESI, de Hitchcock (Lenx, Moratalaz). EL HOMBRE DE KIEV, de Frankheimer (Príncipe Pío). LA HORCA PUEDE ESPERAR, de Huston (Usara). EL JUEZ DE LA HORCA, de Huston (Amaya). JUNIOR BOONER, de Peckinpah (San Remo, Usara). KLUTE, de Pakula (Avenida). MACBETH, de Polanski (Benillure). LA MADRIGUERA, de Saura (Apolo, Infantas). ¿QUE ME PASA, DOCTOR?, de Bogdanovich (Coliseum). SUENOS DE SEDUCTOR, de Ross (Rex). **FILMOTECA.**—OTHELLO, SED DE MAL Y LOS MAGNIFICOS AMBERSON, de Welles; LOLITA, de Kubrick (miércoles 7 y jueves 8). «2001», de Kubrick; GARRAS HUMANAS, de Browning (viernes 9). VAN GOGH, de Resnais; I PUGNI IN TASCA Y LA CINA E VICINA, de Bellocchio (sábado 10). CAMPANADAS A MEDIANOCHE, de Welles (domingo 11). EL GOLEM, de Wegener (lunes 12). LOS MUSICOS DE GION, de Mizoguchi (martes 13). PAISA, de Rossellini; LUCIANO, de Claudio Guerin (miércoles 14).

Barcelona

LE DEPART, de Skolimowsky; BESOS ROBADOS, de Truffaut; PIPERMINT FRAPPE, de Saura; UNA HISTORIA INMORTAL, de Welles; UN PERRO ANDALUZ, de Buñuel (Alexis). LA MARSELLA, de Renoir (Arcadia). MONTPARNASSE 19, de Becker; HIROSHIMA, MON AMOUR, de Resnais (Ars). TAKING-OFF, de Forman (Balmes). NOSOTROS, LOS NIÑOS PRODIGIO, de Hoffman (Publi). AL ESTE DEL EDEN, de Kazan (Miami). EL BOSQUE DEL LOBO, de Olea (Céntrico-Provenza). CABARET, de Fosse (Florida). FUGA SIN FIN, de Fleischer (Paladium-Roquetas-Trinidad). HANCA DORADA, de Douglas (Galería Condal). EL JUEZ DE LA HORCA, de Huston (Regio). ODIO EN LAS ENTRAÑAS, de Fitt (Mar-Maragall). ¿QUE ME PASA, DOCTOR?, de Bogdanovich (Novedades). LOS RATEROS, de Rydell (Levante). LOS VISITANTES, de Kazan (Condal). **FILMOTECA.**—PAISA, de Rossellini; LUCIANO, de Guerin (miércoles 7). METROPOLIS, de Lang, y PAISA (jueves 8). UNE FEMME DOUCE, de Bresson, y PAISA (viernes 9). YELLOW SUBMARINE, de Dunning, y PAISA (sábado 10). PAISAJE DESPUES DE LA BATALLA, CENIZAS Y DIAMANTES Y LOS BRUJOS INOCENTES, de Wajda (domingo 11).