

tantes» y por trascendentalizar continuamente las imágenes, Jorge Grau ha conseguido en este séptimo largometraje su mejor trabajo desde el punto de vista de realización, aunque curiosamente se trate también de aquel en que menos se muestra como autor. «Ceremonia sangrienta» —cuyo guión, en origen de Juan Tébar, tuvo largas y graves dificultades de censura— funciona a manera de síntesis de situaciones y temas terribles, más que en una línea precisa y definida. Salvando la nulidad de Espartaco Santoni, la inserción de un «flash-black» fuera de tiempo, la ambientación de exteriores y algunos fáciles exhibicionismos de crueldad, el penúltimo film de Grau puede equipararse a un producto medio actual de la «Hammer» inglesa, especializada, como se sabe, en este tipo de cine, habiéndose logrado, pues, ese mimetismo del que hablábamos al comienzo. Que bien mirado, no deja de ser una forma de vampirismo estético, como el de la condesa Báthori... ■ FERNANDO LARA.

de Boston, «Impulso criminal...») que han venido siendo defendidos continuamente por la crítica menos conservadora. La razón de esa defensa estribaba en el hecho de que Fleisher proponía en sus mejores películas una óptica renovadora de viejos mitos del cine o una postura comprometida respecto a los asuntos que trataba. Posteriormente, Fleisher ha ido —como precisaba Lara— encaminando su trayectoria hacia la derecha más radical. Y títulos como «Che», «Toral, toral, toral», y ese «Los nuevos centuriones», venían a confirmar que se estaba perdiendo uno de los directores más frescos e inteligentes del nuevo Hollywood de los años cincuenta.

Viene ahora, sin embargo, «El estrangulador de Rillington Place» para replantearnos la existencia de este confuso, contradictorio y quizá sólo mero artesano realizador. Posiblemente, como ocurre en otros casos hollywoodianos, habrá que prescindir de la trayectoria personal del director, para plantearse la de un guionista o una productora. Posiblemente sea la razón de este film inglés que hoy comentamos. Porque «El estrangulador de Rillington Place» (quizá insistencia de Fleisher en el camino iniciado en «El estrangulador de Boston», uno de sus títulos más defendibles) es, cuanto menos, una película inteligente y agresiva. Iniciando su narración con las incidencias de un enfermo mental, Fleisher va abriendo su planteamiento para ofrecernos los engranajes jurídicos de un caso real que acabó condenando a muerte a un inocente. La habilidad de Fleisher en este caso consiste en economizar al máximo sus medios expresivos hasta el punto de que nada que no sea absolutamente fundamental se nos narra. Ninguna retórica explicación de la enfermedad del asesino, ningún discurso sobre

el caso, ninguna recreación morbosa en los asesinatos, ningún «suspense». Con una naturalidad que incluso puede sobrecoger se nos narran los datos escuetos del caso policial. La riqueza sugeridora de la película se basa en la excelente interpretación de unos actores que, cuanto menos poco conocidos, elaboran sus personajes por encima de lo que el sobrio guión va explicando. Tanto a la calidad narrativa de este Fleisher, como al plausible trabajo de Richard Attenborough y John Hurt, se deben los aciertos de la película.

Independientemente de la trayectoria de Richard Fleisher, que no cuenta nada para el caso, «El estrangulador de Rillington Place» es un film (mal lanzado publicitariamente y peor programado) que puede preciarse de rejuvenecer viejos esquemas cinematográficos y plantear una lícita batalla a quienes consideran que el género de «criminales» debe basarse en la truculencia, el estrellato o la gracia de guiño de ojo. ■ DIEGO GALAN.

El sorprendente caso de Fleisher

Si hace unas semanas Fernando Lara exponía en estas columnas su indignación ante una película panfletaria, falsa y parafascista, que venía firmada por Richard Fleisher («Los nuevos centuriones», TRIUNFO núm. 579), en esta ocasión tenemos que sorprendernos ante un nuevo título de este mismo realizador que se presenta en las carteleras españolas, y que, curiosamente, se sitúa en las antípodas de la película comentada por Lara. «El estrangulador de Rillington Place» es una obra que refleja una nueva dimensión del director norteamericano y que conecta con otros títulos suyos («Sábado trágico», «El estrangulador

orgullo que la obra ni siquiera se ha estrenado en Londres, y que sólo Berlín se ha adelantado a Madrid en este caso. Lástima que no suceda lo mismo con los textos que merecen la pena), sino de concepción del hecho teatral, de mentalidad, de relación con el espectador, de ideología, en definitiva. Porque incluso de una comedia tan irrelevante y repetitiva de fórmulas anteriores como ésta, de una obra «que no pretende otra cosa que hacer pasar un rato divertido», se desnatural de decenas de obras. Allí donde la comedia ha llegado quizá a una mayor perfección —en los terrenos cinematográficos de la «comedia americana», directores como Howard Hawks o su discípulo Peter Bogdanovich han manejado al límite este mecanismo dramático. «Su juego favorito», de Hawks (recién exhibida en TVE), o «¿Qué me pasa, doctor?», de Bogdanovich, serían ejemplos cercanos de la fórmula. «Quédate a desayunar», de Ray Cooney y Gene Stone, que acaban de estrenar en Madrid José María Roderó y Marisol, posee unos parientes mucho más cercanos, sin necesidad de salir del ámbito escénico: las comedietas inglesas que pueblan el West End de Londres y que —traducidas o adaptadas— se extienden por los escenarios burgueses europeos. A ellas pertenece por derecho propio, por voluntad y resultados, este «Quédate a desayunar». Y si quieren más exactitud, una aproximación muy cercana, recuerden «Una chica en mi sopa», de Terence Frisby, que representaron hace unas temporadas en Madrid Guillermo Marín y Conchita Velasco, popularizando aquella hermosa canción titulada «Una chica ye-yé».

Con el paso del tiempo, la «ye-yé» se ha convertido en «hippy» y el burgués ha acentuado su deseo de conservar el orden, la tranquilidad y las buenas costumbres. Pero el teatro que se nos sirve sigue siendo tan viejo entonces como ahora. No hablo de fecha de nacimiento (los adaptados españoles de «Quédate a desayunar» nos dicen con disimulado

que al bajarse el telón se ha producido una simbiosis al 50 por 100 entre la «hippy» y el burgués protagonistas, yo sólo veo, como conclusión de «Quédate a desayunar», un canto al conformismo, a la mediocridad, a lo establecido, Himno a la seguridad burguesa, proporcionado por la modificación —esa «modificación» de que hablábamos al comienzo— experimentada por Luisa, la folklórica «hippy» que Cooney (autor de textos tan acreditados como «El visón vola-

prende con facilidad toda una visión del mundo, de los conflictos sociales que en él se plantean, de las cuestiones que surgen cotidianamente. Nunca he creído que lo intrascendente fuese sinónimo de inocente, de desideologizado, entre otras cosas por pura imposibilidad real.



«Quédate a desayunar», de Cooney y Stone, con Marisol y José María Roderó como protagonistas.

Por otra parte, mientras que la burguesía haga pagar su «derecho de pernada» al teatro —el Marquina madrileño cuesta 225 pesetas butaca—, las obras que se le sirvan, salvo honrosas y arriesgadas excepciones, estarán destinadas a su autosatisfacción, a la reafirmación de sus postulados mentales y morales en cuanto clase social. Y vive Dios que «Quédate a desayunar» los reafirma, gratificando al espectador habitual con la seguridad de que se halla en el camino acertado. Aunque los responsables españoles del espectáculo aseguren

ador» y «Sé infiel y no mires con quien») y Stone diseñan para complacencia del público acomodado e irritación del más tímido movimiento contestatario o feminista.

«Quédate a desayunar» tiene también otra función: servir como vehículo para que Marisol haga sus pinitos teatrales. ¿Cuál es el resultado? Pues que Marisol no está «ni bien ni mal, sino todo lo contrario». Apoyada en la veteranía de José María Roderó, se limita a moverse por el escenario, a fingirse embarazada y a decir monótonamente su texto, como podrían hacerlo decenas de «damas jóvenes» (1). Si realmente quiere

(1) Marisol ha repetido la trayectoria de Rocío Dúrcal, quien hizo una única y nada significativa experiencia teatral con «Un domingo en Nueva York», aunque en aquel caso se contaba con una inteligente dirección de Adolfo Marsillach.

TEATRO

Un canto al conformismo (con Marisol dentro)

El contraste entre dos caracteres psicológicos opuestos es una de las fuentes tradicionales de la comedia. El forcejeo dialéctico que ello ocasiona, las posturas encontradas ante determinadas situaciones y la modificación final de uno o de los dos personajes se constituyen en el entramado estruc-

DOS IMPACTOS NOVELISTICOS

GANADOR Y FINALISTA DEL PREMIO PLANETA



"AZAÑA"
GANADOR

UN RELATO APASIONANTE
SOBRE AZAÑA, EL QUE FUE
ULTIMO PRESIDENTE
DE LA REPUBLICA ESPAÑOLA,
Y SU AGITADA EPOCA.



**ADAGIO
CONFIDENCIAL**
FINALISTA

"INTENTO PONER
DE RELIEVE
LOS VALORES QUE HOY
SE OCULTAN"

RESERVE SUS EJEMPLARES EN SU LIBRERIA HABITUAL



ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

convertirse en actriz, no me parece que el camino para conseguirlo sea representar comedias así, cuya única verdad es el agua que sale de la fuente y el fuego de la cocina en el minucioso decorado de Emilio Burgos. ■ **RAMON VALLE.** (Foto: RAMON RODRIGUEZ.)



ARTE

"La capacidad de expresión está en razón directa de la capacidad de contradicción", he dicho más de una vez, y creo que aquí mismo, en estas mismas páginas, y añada para reforzarme con ejemplos: "Millares es contradictorio, Picasso es contradictorio". No, no voy a volver a explicar ahora cómo manejaban la contradicción tanto Manolo Millares como Picasso. Sólo trato de decir ahora que Canogar, ese que acaba de exponer ahora en la galería Juana Mordó, es expresivo—quiero decir que está en la línea rigurosa del expresivismo— entre otras razones, por esa precisamente, porque es contradictorio. ¿En qué lo es?

Rafael Canogar, en la galería Juana Mordó

Rafael Canogar es expresivo—quiero decir, expresivista: dentro de la línea del expresionismo y la expresividad—, porque actúan en él—en su pintura— dos pares dialécticos contrapuestos (si me leyera un hombre habituado al lenguaje filosófico, se haría cruces por la for-

ma absolutamente arbitraria y heterodoxa con la que yo uso esos términos). Dos pares dialécticos contrapuestos: quiero decir, y en primer lugar, la innata capacidad pictórica y pictoricista de Canogar—pintor por la gracia de Dios—, y, de otra, la necesidad del último Canogar de inundar a lo suyo con un contenido y hasta un mensaje humanístico y moral. Eso, en primer lugar. En segundo lugar está lo que yo considero otro par contradictorio, más inmediatamente evidente a ojos vista, pero no por ello menos productor de expresividades: la bidimensionalidad del pintor estrictamente pictoricista que hay en Canogar y la corporeidad de algunas de sus expresiones.

Vayamos a lo primero: a la contradictoriedad entre el pictoricismo y el «contenutismo». Sé que me voy a mover en arenas movedizas, pero estoy dispuesto a enfrentar el problema tal y como se presenta. Y de antemano advierto que no pienso polemizar con nadie. Digo lo que digo aquí, y ya está. La contradicción entre contenutismo y pictoricismo, iba diciendo...

Empezando por Goya,

esa contradicción aparece casi siempre en casi todos los pintores fuertemente impregnados de expresividad. Y entendámonos: no quiero decir que lo expresivo nazca necesariamente de lo contradictorio, no. Quiero decir que en Canogar, como en muchos otros pintores que lo precedieron históricamente, eso, la contradicción, es uno de sus más fuertes factores expresivos. ¿Pero por qué, en este caso, en el de la pictoricidad frente a ojos vista, pero no por ello menos productor de expresividades: la bidimensionalidad del pintor estrictamente pictoricista que hay en Canogar y la corporeidad de algunas de sus expresiones. Y así ha ocurrido y ocurre con muchos grandes pintores de la Historia, los cuales pintaron con toda deliberación un episodio, y luego la opinión posterior ha visto en ello «una composición», o, más flagrante aún, «un conjunto de formas, colores y volúmenes, organizados según un cierto orden». Por otra parte, es tan perentoria, es tan acuciosa la necesidad de

«decir» el contenido en Canogar, que la lucha dialéctica, al menos para mí, salta a la vista.

El segundo par contradictorio en la dialéctica de Canogar (y que se me perdone la desfachatez con la que me muevo en una terminología que no es la mía) es la lucha entre el pictoricismo bidimensional del Canogar de siempre y la corporeidad parcial de muchas de sus figuraciones. Si se piensa bien, se verá que, aun cuando sin ninguna identidad estilística, el problema es aquí similar al que planteaba Manolo Millares. Sólo que Millares sabía, de una manera infusa, que ahí, en esa contrariedad, estaba una de las grandes fuerzas de su expresividad. En Canogar, la deliberación no es tan evidente. Yo pienso que él usa ese volumetrismo simplemente para reforzar la fuerza de su imagen en el sentido que a él le interesa. O quizá también tiene un sentido infuso, como Manolo, de la expresividad que eso desencadena, por la vía de la contradicción, entre la melodía del plano pictórico y el grito del volumetrismo que se escapa a ese control.

Pero toda dialéctica busca su propia síntesis. Las de Canogar están, yo creo, en la primera de sus contradicciones, en la victoria del pintor sobre todo lo demás. No es que el mensaje haya sido eliminado, es que ha sido dominado y asimilado a la pintura. Quiero decir que, incluso cuando Canogar sea un moralista o un humanista, sigue siendo un pintor. La segunda contradicción queda sintetizada por el hecho de que Canogar, aunque lo que él haga sea «pintura»—porque él es un pintor—, lo que menos le preocupa es si realiza, en el sentido ortodoxo de la palabra, eso que siempre se llamó y se llama «un cuadro». ■ **JOSE MARIA MORENO GALVAN.**



LIBROS

LOS GALGOS VERDUGOS, Corpus Barga. Alianza Tres. ANESTESIA LOCAL, G. Grass, Barral. TIERRA IGNOTA, Patrick White. Caralt. ANTOLOGIA POETICA, Dámaso Alonso. Ed. de José Luis Cano. Plaza Janés. RESPONDE, AMOR, Ángel Fierro. Provincia. TEATRO CONTEMPORANEO ARGENTINO, Varios. Aguilar. BENITO PEREZ GALDOS, Ed. de Douglas M. Rogers. Taurus. FEDERICO GARCIA LORCA, Ed. de Ildefonso Manuel Gil. Taurus. TROTERAS Y DANZADERAS, R. Pérez de Ayala. Ed. de A. Amorós. Castalia. SAN JUAN DE LA CRUZ, José Luis L. Aranguren. Júcar. LAS NOCHES LUGUBRES, Alfonso Sastre. Júcar. EL BANDOLERISMO ANDALUZ, C. Bernaldo de Quirós y Luis Ardila. Turner. LA REPUBLICA Y LA ERA DE FRANCO, Ramón Tamames. Alianza. ANTIEDIPO, CAPITALISMO Y ESQUIZOFRENIA, Gilles Deleuze y Félix Guattari. Barral. TEXTOS DE JEAN PAUL MARAT, Labor. LA REVOLUCION JACOBINA, Robespierre. Península. HECHOS Y FIGURAS DEL XVIII ESPAÑOL, A. Domínguez Ortiz. Siglo XXI. EL MOVIMIENTO OBRER A CATALUNYA, 1840-1843, Josep M. Ollé Romeu. Nova Terra. LAS FUERZAS PRODUCTIVAS Y LAS RELACIONES DE PRODUCCION EN LA ANTIGUEDAD GRECORROMANA, Mauro Olmeda. Ayuso. LA CONTESTACION UNIVERSITARIA, Chomsky, Roszak y otros. Península.

CINE

Madrid

EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Eric (Conde Duque). EL DIARIO DE UNA CAMARERA, Buriel. LOS BAJOS FONDOS, Renoir (Bellas Artes). LOLITA, Kubrick (California). AL ANOCHECER, Chabrol (Cristal). EL ATENTADO, Boisset (Lepanto). EL BAILE DE LOS VAMPIROS, Polanski (Barceló). BILLY, EL DEFENSOR, Frank (Montija). CABARET, Fosse (Albéniz). CON LA MUERTE EN LOS TALONES, Hitchcock (Becerra, Granada). LAS DOS INGLESES Y EL AMOR, Truffaut (Mundial). LA HUELLA, Mankiewicz (Paz). JOHNNY COGIO SU FUSIL, Trumbo (El Españolito). PEQUENO GRAN HOMBRE, Penn (Chamartin).

Barcelona

BAJO EL BOSQUE LACTEO, Sinclair. EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Saura. EL MUCHACHO, Oshima (Alexis). LAS MARGARITAS, Chytilova. TRENES RIGUROSAMENTE VIGILADOS, Menzel (Ars). ROMA, CIUDAD ABIERTA, Rossellini (Maryland). PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE, Huston (Publi). EL ATENTADO, Boisset (Nápoles). BILLY, EL DEFENSOR, Frank (Pedro). CABARET, Fosse (Florida). CALCUTA, Malle (Ars). LA CASA DE CRISTAL, Gries (Lido). EL CASO MATTEI, Rosi (Atlántida, Dante). CON FALDAS Y A LO LOCO, Wilder (Bohemo, Galileo, Ideal, Venecia). CONFESIONES DE UN COMISARIO, Damiani (Mahón). MACBETH, Polanski (Regio, Palace). MIMI METALURGICO, HERIDO EN SU HONOR, Wertmuller (Diagonal, Vergara).

Tve

LA NOCHE DEL CAZADOR, de Charles Laughton (Jueves 29, 21.35 horas. Espacio «Sesión de noche», Primera Cadena).

TEATRO

Madrid

LA COCINA, Wesker-Narros (Goya).

Barcelona

LOS BUENOS DIAS PERDIDOS, Gala (Barcelona). LOS VIEJOS NO DEBEN DE ENAMORARSE, Castelao (Capsa). ABELARDO Y ELOISA, Millar (Español). OH, PAPA, POBRE PAPA, MAMA TE HA METIDO EN UN ARMARIO Y A MI ME DA MUCHA PENA, Kopitt (Polloroma). YERMA, García Lorca (Victoria).