

**Regreso a Camus**

Alfonso Palomares, graduado en periodismo, ensayista político ("Africa, la hora de las violencias", que ya hemos comentado aquí), acaba de publicar en la colección de Epea titulada "Grandes escritores contemporáneos", una biografía de Albert Camus. Es notable el alza de la cotización literaria de las obras de este malogrado autor. En un coloquio reciente se analizó una encuesta, realizada entre estudiantes de bachillerato, en la cual Camus figuraba en el primer lugar de las preferencias. Susan Sontag, tan inclinada a la "boutade", pero tan penetrante a veces, rechaza por un lado la vigencia de su pensamiento—cuya falta de validez es obvia—, pero al mismo tiempo sitúa muy bien a Camus en su juego "escritor-amante" y "escritor-marido". Y aunque "La peste", con su trasfondo metafísico, nos quede ya muy lejos de nuestras preocupaciones, hay que reconocer que "El extranjero" se mantiene en un lugar de primera fila entre las grandes novelas del sig. XX. Otra cosa son su teatro, tan discutible si se exceptúa "Calígula", y su filosofía de la rebelión y "del mediodía", hermosa literatura, pero ejercicio dialéctico ocioso, justamente combatido en su tiempo por el equipo de "Les temps modernes", con Sartre a la cabeza. Qué débil Albert Camus en aquella polémica con Jeanson, y qué ironía la que años después supuso que el propio Jeanson fuera el jefe de la resistencia argelina en Francia mientras Albert Camus se abstiene de tomar partido (es probable que en el fondo simpatizase con una Argelia francesa a su medida, como muchos liberales europeos de Argel). Para sus compatriotas—había nacido en Mondovi, cerca de Orán— fue imperdonable su postura, y aún hoy, como he podido comprobar personalmente, si se pronuncia su nombre se suscitan reacciones de desagrado.

Pero, como hemos comentado, la generación joven sigue leyendo a Camus—seguramente al mejor Camus, el de "El extranjero" y "La caída"—y poco a poco se va convirtiendo en un clásico, aunque su pensamiento no sirva de modelo y su personalidad, cuya imagen nos dio con brillantez Simone de Beauvoir en "Los mandarines", no despertó demasiado entusiasmo. Alfonso Palomares describe su vida con una nada oculta admiración y aporta datos poco

conocidos entre nosotros (por ejemplo, la ascendencia asturiana del escritor). El libro de Palomares, muy bien escrito, con un estilo más cuidado que el de otros trabajos anteriores del periodista y escritor gallego, representa, a pesar de su apasionada aproximación a la figura biografiada, un intento objetivo de situarla ideológicamente, cuya imparcialidad queda de relieve cuando analiza su posición con respecto a la guerra de Argelia. Aparece muy claro que cuando el doctor Taleb dijo "no era de los nuestros" tenía razón. A los diez años de su muerte, leyendo el libro de Palomares regresamos a la problemática camusiana—desde una zona ya muy alejada— y al plantearnos de nuevo comprendemos mejor lo que fue la Europa de los años cuarenta y cincuenta, ya puro pasado en todos los sentidos. ■ E. G. R.

**CINE**

**«Mogambo»:  
Segunda edición  
corregida  
y aumentada**

La evolución, los nuevos tiempos, Europa... Ya se puede hablar del adulterio, incluso para mayores de catorce años. La reposición de «Mogambo» (John Ford, 1953), viene a eliminar uno de los casos más significativos y divertidos de la censura española. A la hora de su estreno en España, con el fin de evitar un adulterio, el doblaje convirtió a un joven matrimonio en dos hermanos. Pero, sus miradas, sus celos, su relación en imágenes acababa por crear un ambiente incestuoso mucho más jocosos que el insípido adulterio original. Ahora, sin que la publicidad pueda usarlo para el lanzamiento de la reposición, la versión es, en principio, la auténtica. «Mogambo», película semirrosa de aventuras, diecisiete años después de su realización, puede ser exhibida en España en su integridad, sin que el puritanismo celtibérico de los censores se vea excesivamente agredido.

«Mogambo» respondía a la

llamada de un mercado en el que triunfaban las películas con safaris, animales y selva. Un cierto instinto de liberación, de vuelta a la naturaleza; una necesidad de aire fresco, no viciado, reconfortante; la esperanza de un mundo distinto, donde el hombre fuera libre, hacían triunfar estas películas de aventuras en las que, al mismo tiempo que respondían a la demanda, se hacía constar la necesidad de la vida civilizada, la imposibilidad de que el hombre



podiera vivir alejado de sus semejantes.

La película de John Ford, si incide en los elementos básicos de la serie, apunta al mismo tiempo, dentro de lo que el esquemático guión le permite, una trayectoria distinta a la habitual. En «Mogambo», la aparición de los cocodrilos, de los gorilas, de las serpientes o de los leopardos no significa momentos de peligro para los personajes, no viene a crear el «suspense primario propio del ambiente en que se mueve la película. Al contrario, Ford los usa con cierta diversión, como jugando con los elementos que le dan. A Ford le interesa más la posible relación de los personajes, decidiéndose a expresar su opinión sobre el puritanismo, la ortodoxia y las convenciones sociales. En una película sin música, sin truculencias, pero con las concesiones propias a la película «standard», Ford ofrece un breve mosaico de tipos humanos, haciendo gala de su evidente desprecio por las mentalidades estrechas, defendiendo al alocado personaje que interpreta Ava Gardner, que contrapone drásticamente a la timorata Grace Kelly, prototipo de la sociedad civilizada.

Sin que llegara nunca a convertirse en obra importante, el «Mogambo» de Ford, par-

tiendo de las imposiciones propias de la película pensada para su consumo inmediato, conseguía esbozar, aunque sólo mínimamente, lo que al cabo de unos años transformaría en una de sus más importantes películas: «Siete mujeres».

Interesante, como de costumbre, la reposición en España, aunque en esta ocasión pretenda disimular un dato histórico que define toda una época y una mentalidad. Junto con tantos otros casos, «Mo-

gambo» seguirá siendo la película del incesto y alguien hablaba, hace poco, de la necesidad de protestar del abuso que supone tratar de cambiar, al cabo de los años, una película tan clara y atrevida como la que en su día se proyectó aquí por ésta, de simple adulterio carente de morbo. ■ DIEGO GALAN.

**Pietro Germi,  
un cine  
de coartadas  
críticas**

Una corriente cultural: el neorealismo. Cuatro autores cuya obra sigue una trayectoria individual coherente: Antonioni, Fellini, Rossellini y Visconti. Una generación—1960—quemada en menos de cinco años (Francesco Rossi, Zurlini, De Seta, Olmi, Petri) y de la que sólo se mantiene con fuerza un hombre: Pasolini. Una «opera prima» revulsiva: "I pugni in tasca", de Bellocchio (1964-65) y una "secunda" esclarecedora: "Prima della rivoluzione", de Bertolucci (1964). Multiplicidad de intentos aislados en lucha con una estructura económica en poder del capital norteamericano.

Este podría ser un resumen telegráfico de lo que ha sucedido en el cine italiano durante los últimos veinticinco años; es decir, desde la caída del fascismo y fin de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días. Un resumen que olvida aquello que quizá resultase más revelador: la consideración de toda una serie de figuras secundarias, de películas nunca fundamentales, de intentos creadores cuyas limitaciones les impiden mantenerse en la superficie. Aplicando la visión histórica unanuniana, las batallas, los hechos dinásticos, las conquistas imperiales vendrían a convertirse aquí en el esquema del comienzo, portavoz de un cine italiano "oficial". Las comedias sentimentales y costumbristas, los "peplums", el "western-spaghetti", los "jamesbondismos", los films de comandos o de educación sexual aparecerían como la intrahistoria, el cine italiano "real". Y fluctuando entre ambos, con aspiraciones pero mercenario, con coqueteos ideológicos pero inocuo o abiertamente reaccionario, con momentos de calidad pero aplastado por un burdo tratamiento de lo que narra, hay todavía otro cine compuesto de fracaso y comercialismo, de mediocridad y buenos deseos, de desilusión y torpeza, de traición y esperanza, cuyas interrelaciones con los otros dos estratos son, ante todo, reveladoras en su análisis. Es el cine de unos hombres que nacen culturalmente con el neorealismo; que se esfuerzan por incorporarse a unas propuestas estéticas e ideológicas, pero lo hacen miméticamente, a destiempo, sin fuerza; que se aferran a una honestidad personal que, vista desde fuera, posee no obstante excesivas apariencias de oportunismo o contradicción total; que acaban por disminuir de la lucha tras años de esfuerzo por mantenerse vivos; que o se traicionan (Masselli: "Guapa, ardiente y peligrosa"), o se lamentan inútilmente (Vancini: "Las estaciones de nuestro amor"), o vuelven a un estéril punto de partida (Bolognini: "Metello"), o se dejan llevar (Zampa: "El médico de la mutua")... o fingen (Germi: "Divorcio a la italiana"; Lizzani: "Bandidos en Milán"). Quizá estos hombres no lleguen a constituir una generación: debido a su diferente edad o a las fechas separadas de sus primeras obras, pero si son un grupo definido, cuya coherencia nace del fracaso, del verse impotentes ante una realidad sobre la que no se ven capaces de actuar. Al estudiar en conjunto el cine italiano contempo-



ráneo pienso que son sus obras las más significativas, las que testimonian con mayor evidencia las frustraciones, los diques de la sociedad que las motiva y el armazón político-económico que las posibilita.

Lo que más me interesa de "Serafino" (Pietro Germi, 1968, cincuenta y seis años) es precisamente comprobar su inserción dentro de estas coordenadas. Si "Señoras y señores" (1965) aparecía como un perfecto manifiesto de las constantes más atacables de Germi, cuyo juego era demasiado evidente para engañar a nadie, ante "Serafino" parece producirse un espejismo que ya motivó "Divorcio a la italiana" (1961). Bajo una apariencia crítica, de grotesca visión de un mundo subdesarrollado, el autor de "Un maldito embrollo" mantiene siempre una postura conformista, plácida, deformadora. El humor de P. G. no se caracteriza por esa pretendida mirada grotesca, sino por un populismo vulgar que busca contacto inmediato con el espectador, despreciando lamentablemente las posibilidades explosivas que tendría un análisis más sincero de la realidad presentada. La incapacidad de Germi para llegar a la farsa o —más aún— al escepticismo valleinclanesco es encubierta por una hojarasca de continuos diálogos a viva voz, montaje "rápido", idas y venidas sin parar de los personajes, música vivaz y, sobre todo, por un continuo "hilo directo" con el espectador, cuya eficaz utilización nadie puede negar al realizador de "Il cammino della speranza". Lo que parece aún más grave —y estamos ante una de las ocasiones en que resulta particularmente revelador observar las reacciones de un público de estreno— es el enfoque de Germi hacia el mundo primitivo de los campesinos de los Abruzzos y, concretamente, hacia el personaje del pastor Serafino, torpemente interpretado, además, por Adriano Celentano. Puede hablarse de "Cándido", de rousseaunismo, de "ingenuo salvaje", de enfrentamiento apacible vida rural-locura de las grandes ciudades (contraste buscado desde el fin de los títulos de crédito), de rebeldía contra unos mitos y unas convenciones sociales. Yo hablaría más bien de prostitución de una realidad subdesarrollada, que se adultera y deforma en aras de una fácil complacencia hacia el público. Especialmente en sus dudas

para terminar el film, Germi va preparando sus coartadas críticas. Coartadas que le han valido ya cuatro premios máximos en festivales de primera categoría. Entre ellos, el de Moscú 69 para "Serafino". Una vez más, el desprestigio de un certamen comienza por su palmarés. ■ FERNANDO LARA.

## ARTE

### Angel Jové o los problemas de la vanguardia

El talfismo más absoluto domina la vida cultural del país. Casi podríamos decir que domina cualquier aspecto de la vida nacional, como una irracionalista consecuencia de muchos años de irracional uniformidad. Y uno de los campos donde ese talfismo es más sintomático —y al mismo tiempo más abordable— es el de las llamadas artes plásticas.

Ustedes imaginen una escalera iluminadísima por la que sube un público sorprendido. Está dispuesto a presenciar una extraña sesión que los organizadores han llamado «Primera muerte». Esa iluminadísima escalera les conduce a una sala de actos en penumbra, cargado el ambiente por el intenso olor a incienso. Como fondo, música electrónica y progresiva. Los espectadores se sientan, algunos con la notable alarma de no identificar el olor del incienso y suponerlo olor a otra cosa. Frente a los espectadores, un televisor. En el televisor empiezan a aparecer escenas banales protagonizadas por los cuatro organizadores del acto, los pintores Jordi Galí, Angel Jové, Antonio Llenas y Silvia Gubern. ¿Qué hacen en el televisor? Toman el sol, se mueven, charlan. Pero no se oye nada: el fondo sigue siendo musical, alternado por fragmentos de

William Barroughs, el escritor experimental más interesante del momento. De pronto, las imágenes de los organizadores se sustituyen. ¿Quién o quiénes heredan el reinado sobre la pequeña pantalla? Los propios espectadores, en su ascenso por esa sorprendente escalera iluminada. El video-tape ha grabado su vacilación, su sorpresa, su impaciencia autosuficiencia. Se mueve una cortina y aparece Silvia Gubern comiendo una manzana (acto espontáneo de apetito, sin motivación estética programada) y dice a los espectadores que ya pueden irse, que todo ha terminado. La gente inicia una perpleja retirada. Aún pasarán por la prueba de verse nuevamente filmados, esta vez a la descarada, y reproducidos en la pantalla del mágico televisor. El acto ha terminado.

Cuatro pintores de los más significativos de las nuevas promociones catalanas han preparado este acto durante semanas. Han quemado muchas ideas, han desechado muchas formalizaciones que ya estaban casi ultimadas. Y al final han elegido esta «Primera muerte» que ha abocado a las más gratuitas interpretaciones a todos los que están «contra la interpretación». Le pregunto a Angel Jové por la finalidad del acto y me contesta: «La gente no sabe ver cuando ve algo que no estaba predispuesta a ver».

### Escepticismo cultural

Lo que caracteriza una situación cultural como la que he descrito es que el escep-



ticismo de la tesis deviene en formalización escéptica. Ya no se trata de utilizar un instrumento para plantear una comunicación del escepticismo mediante un lenguaje convencional; se trata de convertir el propio lenguaje y toda su estructuración en la forma misma del escepticismo comunicativo. Cuando llegó entre nosotros la pintura abstracta, muchos críticos dijeron que aquello conducía al cuadro en blanco. Yo creo que este hecho ya ha sido superado. Los pintores han cruzado la tela del cuadro, como Alicia cruzó el espejo, y han llegado a la macabra libertad de asesinar toda forma y contenido desde el más allá.

Por las mismas fechas, otros dos pintores barceloneses convocaban al público a una supuesta exposición titulada «El asesinato del espectador». Todo consistía en dos fotos de Ponseti y Llimós (los pintores) enganchadas en el suelo, ex profeso para que el público las pisara. Por los altavoces se recitaba una violenta proclama contra el espectador, que terminaba en una ráfaga de ametralladora, y finalmente se le daba una esquila mortuoria en la que se le comunicaba su fallecimiento.

Esta es otra muestra del escepticismo cultural que va manifestando la vanguardia española, de la que Angel Jové es una muestra excelente, por no decir la más representativa de un talante creador y vanguardista. Este pintor leiridano se inició en el academicismo más consecuente tras fallidos estudios de arquitectura. Después evolucionó hacia un tapiesismo peculiar. Como Tapiés, Jové formalizaba la mitología de su niñez y de su adolescencia. Si Tapiés estaba obsesionado por la almohadilla de los alfileres del costurero de su madre, Jové realizaba una pequeña capilla al dadal, con un espejo roto como fondo. Como culminación de esta etapa en el fondo subjetivista, figura la edición por Lumen de su obra «Pequeño homenaje a la flor de pared», conjunto de grabados realizados en 1964 y 1965 con acompañamiento de un texto literario muy primario, como si el pintor temiera el uso y abuso de un instrumento lingüístico que todavía no era el suyo. Y sin embargo, hay frag-

mentos que elevan la piel humana y la convierten en piel de gallina:

*Recuerdo una flor de la escalera de casa de mi tía./Cuando niños, mi hermano y yo íbamos, nos arrodillábamos/y le dábamos un beso.*

o bien:

*La flor de pared nos mira con la misma mirada de los abuelos del retrato.*

Después, Jové se obsesiona por las balaustradas, especialmente por esas balaustradas de molde, con esqueleto alámbrico, de los jardines modernistas. Y por las copas de jardín. Increíbles, lúdicos estuches de una naturaleza protegida. Jové va ampliando sus motivos pictóricos, llega a un neofigurativismo basado en la reproducción obsesiva de distintos planos, muy geometrizados, de balaustradas y copas. Ya no se trata de una pintura terapéutica por la que el pintor se cura del terror a las tuberculosis físicas o morales. Simplemente, Jové está descubriendo el absurdo del cuadro como convención estructural de su expresión. Se trata de un movimiento de cámara subjetiva en acercamiento relativo hacia el cuadro. Un día cruzó la tela y detrás del cuadro pudo ver el rostro mediocre del público, cambiando una y otra vez de gafas para poder leer todos los ismos que el consumo iba programando cada quince días y sin embargo sometido, mayoritariamente, a una culturalización visual en abierta repugnancia con todo lo que excediera al abstracto más asumido y marchantizado.

Jové habla de ese cruzar la tela, rasgándola, como un acto liberador. Yo más bien hablaría de él como un acto consecuente con la honestidad del creador, que descubre de pronto que la razón misma de su valor es su manipulación y que su sentido común como creador asumido debe poner límite a todas aquellas libertades que excedan al nivel del gusto establecido.

### Al otro lado del cuadro

Jové vive de hacer portadas para libros (Seix y Barral,