

No era, sin duda, el director adecuado para esta historia. Sin recurrir a los «grandes nombres» del cine italiano, en 1963 —fecha de realización de la película— estaban en su mejor momento un Bolognini, un Lizzani, un Vancini, que sí habrían sabido captar hasta el final cuanto de muy importante hay en el relato de Cassola.

Especialmente, y entramos en el segundo y más grave porqué del desequilibrio de la balanza, a causa del valor fundamental que en el desarrollo de esta «dolorosa, pero no triste» historia de amor posee el contexto que la motiva, el «background» de la inmediata posguerra italiana, que configura de una determinada manera a los personajes y a las relaciones que entre ellos mantienen. Bube es como el Alvaro de «El gobbo di Roma», de Lizzani, un partisaño que vive inmerso en una violencia —la violencia de los tímidos— considerada heroica durante la guerra, pero criminal al llegar la paz. No consciente del cambio sobrevenido, a la espera de una toma del poder históricamente defraudada, este guerrillero adolescente (que en nada tiene que ver con la figura que le proporciona George Chakiris) personificaba en la novela de Cassola toda la perturbación, la crisis, de un comunismo que se ve relegado a un segundo término tras

crear que, al fin, llega el momento del dominio de las clases populares. Salvo dos o tres notas ambientales, Comencini ha ocultado celosamente este subtexto político, con lo que la obra queda en buena parte invalidada. Aunque no el trabajo maestro de Gianni di Venanzo en la fotografía, o de Claudia Cardinale en el papel de Mara. ■ **FERNANDO LARA.**

## ARTE

*Yo recuerdo siempre a José María de Labra aplicándose a una investigación sobre la forma y aun sobre la naturaleza de las cosas. Siempre estaba así. Iba cargado con raros cachivaches, con objetos encontrados, con conchas marinas o con ramas secas, y cuando se quedaba solo, las miraba y las medía con reglas de cálculo, siempre con cara de iluminado. Hace ya muchos años de aquello: cuando, como profesional, estaba dedicado a la realización de un arte sacro válido para la nueva grey litúrgica en la nueva situación histórica. En rea-*

*lidad, aquella profundización en la búsqueda formal del Labra de entonces, era como un divertimento investigativo, lateral a su tarea fundamental y profesional. Pero con el tiempo, las investigaciones laterales se fueron adueñando cada vez más de su tiempo y de su dedicación. Hoy, su arte está absolutamente dominado y determinado por esas búsquedas. Hubo ya en el pasado algunos pintores así; Leonardo, por ejemplo. Para Labra, realizar el arte es organizar caminos para llegar al conocimiento de ciertas cosas.*

### Exposición de José María de Labra

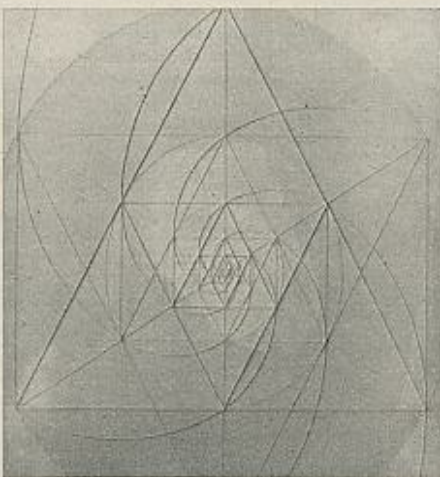
La actual exposición de Labra en Zodíaco (Madrid) responde estilísticamente y metodológicamente a su búsqueda de hoy. Lo que menos le importa es el color... Pero, ¿alguna vez le ha importado a Labra, en realidad, el color? Sus cuadros pueden ser monocromos y, a veces, impolutamente blancos. Lo que importa es la lineación estricta de su forma, la cual aparece en la superficie de su cuadro a la manera de un relieve. Y está modelada efectivamente con cuerdas o con pigmentos, de manera que todo ello sugiere una orografía radicalmente formal, en la que las líneas volumétricas continuadas, en contraposición a planos y depresiones, organizan una dialéctica de luces y sombras altamente sugestivas.

«Altamente sugestivas», digo, como si ignorase que todos esos elementos están puestos ahí para llenar y cumplir con un papel muy superior al de su estricta aparición plástica. ¿Qué papel?

El papel de una demostración. La obra de Labra persigue casi siempre —siempre— documentar una previa afirmación.

¿Qué demostración? ¿Qué demostraciones? En otro tiempo pudo ser otra cosa, y lo fue. En el estado actual de su arte y de su investigación, lo que él pretende demostrar es una serie de correspondencias en la armonía total del mundo y de la Naturaleza. De la misma manera que Fra Luca Pascholi descubrió la armonía inherente a esa fórmula de distribución espacial, que él y Piero della Francesca llamara «Divina proporción»; de la misma manera que Fibonacci descubrió que una serie progresiva era ya armónica por su misma esencia, Labra está descubriendo la relación de ciertas cualificaciones en ciertas cuantificaciones de la Naturaleza: la ley que rige los desarrollos y las disminuciones, la armonía de todas las distancias, etcétera.

Se podría decir: todo eso está ya muy investigado, por Matila Ghica, entre otros más recientes. Sí. Lo que ocurre con Labra es que los está redescubriendo vitalmente. Es decir, él lo que hace es encarnar lo que en los investigadores es pura proposición. Y además, encarna todo eso en su propia carne de investigador. Por eso, sus demostraciones tienen ese trasfondo de verdad que las hace ser verdaderamente obras de arte. Esto que voy a decir podría proponerle con la energía con que se proponen los apoteogmas: no importa el grado de ingenuidad con que un investigador propone el resultado de su propia investigación. Lo que importa es que su proposición sea auténtica: que en él tenga la frescura de las cosas nuevas. Esa proposición será válida entonces. Y ese no es el caso de Labra. Labra no está descubriendo el Mediterráneo: está descubriendo ciertos caminos del Mediterráneo. Porque, en primer lugar, él lo que está tratando de decirnos, más que cualquier legislación formal descubierta por él, es un



sistema. La actual exposición de Labra es importante, muy importante, no por la legislación formal que nos descubre, sino por el sistema que nos propone. ¿Un sistema de qué, o para qué? Un sistema para organizar la interdependencia de las unidades de medida y las formas; un sistema para entenderlas.

En el supuesto de que esas investigaciones ya estén hechas por algunos investigadores sistemáticos, Labra tenía que volver sobre ellas. ¿Por qué? Porque determinadas realidades, ésas entre ellas, están en el camino de lo que él es y de lo que él pretende, que no le hubiera bastado asumirlas y superarlas: tenía que realizarlas. Nadie supera realmente lo que no realiza.

Siempre que yo es-

cribo sobre Labra me siento precisado a recordar aquel tiempo —el tiempo del predominio absoluto de lo aformal— en el que casi todo el arte —todo el arte visible— pasaba por aquella unidad de medida. En España —en el mundo— quedaron muy pocos hombres que postulaban exactamente lo contrario: Labra, entre ellos. Siempre digo eso, y no debería volver a recordarlo. Pero...

¿Pero por qué no?... Eso implica —en él como, por ejemplo, en Semper— una conciencia muy lúcida sobre el destino de cada arte y de cada investigación. Ahora ya, esa actitud no tiene mucha importancia. Hay muchos que van por ahí. Pero siempre conviene decir quién estaba ahí cuando no estaba casi nadie. ■ **JOSE M. MORENO GALVAN.**

«La ragazza di Bube», de Luigi Comencini (1963).

