

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

que casi hay que considerarlo dentro de nuestro panorama. De todas maneras, su actitud es bastante singular en nuestra pintura. Pero hay algo que sí tiene que ver con actitudes similares de los artistas nuestros: su predisposición, y hasta su gusto personal, por situarse en el plano de lo contradictorio. Para Berchtold, lo mismo que para muchos de nuestros más significativos artistas, la contradicción es el primer estado de la afirmación. Eso es norma de actuación para Picasso y para Unamuno, para Tapiés y para los más jóvenes artistas.

Erwin Berchtold piensa, y así lo expresa en el breve ideario de su catálogo, que su vivencia del contraste la encarna él entre lo que muy bien denomina «lo orgánico» y lo que, por contra, es mecánico o geométrico. Y tiene razón, pero hay algo más. Esta exposición al menos, lo que tiene de más acuciante es que Berchtold coloca a su obra en el punto de máximo peligro: en la frontera misma entre el ser y el no ser de la pintura. Un poco más en una dirección, y quedaría situada su obra en una actitud convencional...

Un poco menos en la dirección opuesta, y su obra ya no sería «la pintura», sino un documento gigante de cualquier expresión técnica —ingenieril o arquitectónica— en su primer estado preparatorio. Pero no: la obra de Berchtold se salva siempre en última instancia, y se salva situándose en el lado de la pintura.

Hace pocos días, curiosamente, en una conferencia que daba yo en Barcelona sobre Tapiés decía algo muy parecido a eso del gran pintor catalán: Tapiés también sitúa a su obra en el punto de máximo

peligro de no ser la pintura, aunque, claro está, la dirección estilística del acercamiento hasta el no ser de Tapiés es radicalmente distinto al de Berchtold: Tapiés se acerca a la geología; Berchtold se acerca al documento ocasional y episódico de cualquier hombre sobre cualquier circunstancia. En cualquier caso, ambos podrían decir como Picasso, cuando alguien le hizo notar en su arte alguna circunstancia similar: «Pero, ¿es que hay algo que no sea arte?». Y claro está que sí, que hay muchas cosas que no son arte, incluso muchas cosas que nacen con la pretensión de serlo. Pero hay otras que la mano del artista convierte en testimonio consciente de la vida, como, por ejemplo, lo de Berchtold, y, sí, eso es arte.

Por lo demás, efectivamente, ese contraste entre un cierto organismo y un cierto mecanicismo está presente en su pintura. Y se manifiesta en ella, mucho más que por el contraste entre rectas y curvas, por la evidente oposición entre una preceptiva geométrica y la subversión de la espontaneidad que se le opone. Al final, siempre gana lo último.

Aurora Argibay

llamada Yoya por su familia y amigos, en la Sala de Arte de la Caja de Ahorros Municipal de Vigo.

Las madres de nuestros amigos nos transmiten siempre una leve dosis de su maternidad por extraños vasos comunicantes. A mí me gustaba llegar a casa de los Rubial (con Pepe, el comediógrafo, o con Mercedes, la pintora, o

con Agustín, el marido de Mercedes...), me gustaba llegar a esa casa cuando la madre estaba en Madrid. Ella casi nunca decía nada, pero era como un árbol que nos cobijaba a todos.

Aurora Argibay spongo yo que nació en la aldea pontevedresa de Geve, hace setenta años, la misma en que nacieron sus hijos. Tiene el mismo sello de identidad campesino que tiene el buen pan y tantas otras buenas cosas españolas. Ese sello aldeano es el que, sin duda, le hacía mirar a la producción intelectual de sus hijos desde la aparente distancia o desde la aparente indiferencia. Hasta que un día —de esto hace poco más de un año—, Yoya tomó clandestinamente la paleta y los pinceles de su hija Mercedes y se puso a pintar secretamente.

Flores, pájaros, frutas y paisajes, empezaron a salir vertiginosamente de las manos de Yoya, en la misma medida en que de manera extraña iba rebajando sus preocupaciones culinarias...

Ahora, descubierta ya y alentada por sus propios hijos, Yoya es una pintora. Yoya es, para decirlo con palabra convencional pero insustituible, una «naif». Hace poco, su hija Mercedes le preparó en Vigo una exposición de su obra.

Y yo fui a verla, porque de pronto empezó a invadirme ese calor filial que los amigos suelen transmitirnos en sus casas.

Lo que pasa con Yoya es que, aun cuando ella ya conocía el espectáculo del mundo, de las flores, de los pájaros y del paisaje, ahora es cuando lo ve por primera vez con ojos interesados en expresarlo. Y como resulta que ella no hereda, como cualquier pintor escolástico, a toda la historia de la pintura, cada uno de sus cuadros es como una reelaboración de su propia historia. La frescura evidente de los cuadros de Yoya se debe a que ella no hereda ningún problema resuelto previamente por la pintura. Ella no tiene soluciones, ella no cuenta más que con problemas... Claro, que para resolverlos tampoco tiene que sujetarse al convencional «fair play» de la pintura al uso. Si tiene, por ejemplo, que dibujar la silueta de una manzana sobre el lienzo, para estar segura de que su pulso no fallará, corta la fruta mediana por la mitad, la plasma sobre el lienzo por su corte y, utilizando a la media fruta como patrón, dibuja su silueta.

Lo cierto es que esa pintora de setenta años tiene en sus manos toda la frescura de la juven-



tud. Nadie la ha enseñado. Con cada uno de sus cuadros estrena un nuevo mundo.

POSDATA.—Decía yo que esos dos pintores, Berchtold y Yoya, los ha asociado aquí la circunstancia. Nada tienen que ver el uno con la otra, nada. Berchtold es un pintor ultracivilizado. Su simplificación es un producto de su civilización: La historia del arte queda detrás de su propia historia. Aurora, por el contrario, es una primitiva. La simplificación es más bien producto de su desconocimiento. La historia del arte queda por delante de su propia historia.

Nada tiene que ver el uno con la otra. Y sin embargo... ■ JOSE M. MORENO GALVAN.

hot», 1959) nos devuelve la imagen de un Billy Wilder lleno de vitalidad, aún no decepcionado por el cine (recientemente ha anunciado su retirada, al parecer definitiva, de la profesión) y afanado por destruir con una imagen sarcástica algunos de los tópicos de su sociedad norteamericana. Aunque el cine de Billy Wilder no llegue a ser tanto una crítica concreta sobre problemas precisos cuanto una visión general de la vida de su país que aparece, como común denominador, en el eje central de todas sus películas. Así, se trate de una comedia romántica, de una comedia de acción, de una reconstrucción histórica o de un palpitante problema de actualidad, Billy Wilder se las ingeniará para, además de solucionar ingeniosamente el enredo de turno, plantear su opinión de que nada es lo que parece y de que la realidad, la auténtica realidad, está siempre camuflada por la apariencia. Desde el más simple esquema de película policíaca (donde esa realidad es, obligatoriamente, diferente a la aparente) hasta la más enloquecida y frívola comedia de enredo —caso de «Con faldas y a lo loco», esta «tesis» de Wilder permanece como constante.

Y así nos encontramos en este caso con un disparatado argumento en el que dos músicos, que necesitan huir de las balas de unos «gangsters», se camuflan como mujeres en una orquesta femenina. Los inevitables malentendidos, los chistes de doble sentido, el reprimido erotismo latente en todas las situaciones forman el engranaje de la obra. Pero, aún no contento con este planteamiento, Wilder rompe la falsedad de la situación planteada, forzando a sus personajes

Aurora Argibay.



CINE

Nada es lo que parece

La reposición veraniega de «Con faldas y a lo loco» («Some like it

a nuevos engaños que, indirectamente (aunque sólo hasta cierto punto) hagan resplandecer la verdad final.

El talento cinematográfico de Wilder permite que, a pesar de lo cocido de su argumento, repetido incansablemente, de una manera u otra, en cientos de películas (en las que podrían incluirse también las nuevas series «eróticas» del cine español), supere, sobre la marcha, cualquier roce con el tópico o la vulgaridad. Ayudado por unos espléndidos actores a un que, fundamentalmente, por unas espléndidas situaciones, antes que un recreo en la facilidad del enredo, Wilder plantea una desinhibidora panorámica de la moral americana, que, años más tarde, con la espléndida «Bésame, tonto» (1965), le costaría su anunciada retirada del cine. «Con faldas y a lo loco» demuestra no sólo que lo que parece no es, sino que todo cuanto es no aparece... a primera vista: La represión de la «ley seca», por ejemplo, no sólo es superada por unos cuantos «gangsters», sino por todos los que, a la hora de la verdad, dejan de fingir.

Si esta reposición nos permite acercarnos al mejor Billy Wilder, no es menos cierto que de nuevo, también, nos ofrece la imagen de una

Marilyn Monroe, que aunque destinada por los siglos a no ser considerada como actriz, demostró en todas sus películas que era algo más que simple objeto erótico. Y, por encima de todos, a un increíble Jack Lemmon, que consigue para sí las mejores carcajadas de la película. ■ DIEGO GALAN.

Fragmentos para todos los gustos

Lo mismo que el título, «¿Quién es Harry Kellerman...?» («Who is Harry Kellerman and why is he saying those terrible things about me?»), nos ha llegado sensiblemente recortada: de la hora y cuarenta y ocho minutos que duraba la copia exhibida en la Mostra de Venecia de 1971, sólo han quedado una hora y veintiocho minutos para ser exhibidos en las pantallas españolas. Pienso que la diferencia de veinte minutos se debe en este caso a criterios de distribución —incluso internacional— que de censura. Sea como sea, igualmente condenable por que la manipulación de la obra es algo que, por principio, no se puede consentir, ya se trate del producto más importante o más mediocre del mundo. Oponerse a cualquier tipo de intervención ajena a las manos del director, me parece uno de los principios éticos del que todo crítico digno de llamarse así ha de participar necesariamente. ¿Cómo entender entonces que nada menos que en una revista especializada como «Cinestudio» se permita a un comentarista defender implícitamente las «aligeraciones» que va a sufrir —según parece—

el «Ludwig» de Visconti en su explotación española? Más allá de contradecir la línea actual de la revista, ello revela una aceptación e incluso elogio de las formas degradadas en que nos suelen llegar las obras cinematográficas. Y, en este terreno, la lucha no debe cesar ni debilitarse un sólo minuto.

Defiendo, pues, a ultranza la integridad de «¿Quién es Harry Kellerman...?» por más que ni me gustara en Venecia ni me haya gustado ahora en Madrid. Película irregular por excelencia, alcanza casi las características del film de «sketches», dada la estructura en «flash-backs» aislados que la configura. Existente ya en el original, pero acentuada aquí al haberse suprimido cuando menos tres de las secuencias que sucedían en tiempo presente. La desmesurada fragmentación del relato —que Ulu Grosbard no ha dudado en resaltar, aplicando a cada trozo un distinto tratamiento estilístico— queda de esta forma también multiplicada.

El interesante planteamiento de la película se va, entonces, disgre-

gando paulatinamente, sujeto a la brillantez o torpeza de cada uno de los fragmentos. Los hay bellos visualmente (paseos en avión sobre el amanecer de Nueva York, deslizamiento final por la nieve), divertidos (secuencia erótica entre Georgie y Ruthie), efectistas (descripción de las calles neoyorquinas), profundos (conversaciones con Allison...), y una mayoría de mediocres y reiterativos. Grosbard no ha conseguido ensamblarlos en un todo unitario que estuviese a la altura de sus intenciones: describir la crisis existencial de un triunfador, en el que bajo un complejo de persecución se oculta todo un proceso autodestructivo que acabará por aniquilarle. Contrafigura del éxito, enmarcado en un intento de reflexión sobre la fuerza negativa del paso del tiempo.

Demasiado para Ulu Grosbard, cuyo primer largometraje —«The subject was roses», 1968, estrenado en salas especiales— tampoco había resultado convincente, aunque por distintos motivos. Quizá su anterior experiencia teatral motive que el aspecto más destacado de su trabajo sea la direc-

ción de actores: Jack Albertson consiguió el Oscar al mejor intérprete secundario por «The subject...», y en «¿Quién es Harry Kellerman...?», hallamos a un Dustin Hoffman que —perjudicándole mucho haber sido doblado— se acerca en momentos al de «Pequeño gran hombre». Y a una estupenda Barbara Harris (Allison), actriz que se consagró teatralmente en «¡Oh papá, pobre papá...!» dentro del papel que en Madrid representaba Victoria Vera, y cinematográficamente por su primer trabajo, la protagonista de «A thousand clowns» (1965), film no llegado hasta nosotros. Su simple presencia consigue levantar durante unos minutos —demasiado pocos— este desfalleciente «Harry Kellerman». ■ FERNANDO LARA.

Film incógnita

Graham Greene tiene fama de ser el literato contemporáneo más adaptado por el cine. Hace tan sólo un mes llegaba a las pantallas «Viajes con mi tía»; ahora se estrena «Inglaterra me hizo» («England made me», 1972), basada también en un relato del escritor británico. Curiosa película ésta, realizada por un hombre —Peter Duffell— desconocido entre nosotros, y que se centra en la Alemania nazi de 1935. Entre «Cabaret», de Fosse, y «La caduta degli dei», de Visconti, con referencias que abarcan hasta «Los secuestrados de Altona», de Sartre, puede ubicarse esta especie de crónica de la corrupción, llevada en términos de aventura según los moldes más queridos por Greene.

Todo esfuerzo por describir con mayor exactitud «Inglaterra me hizo» (subtitulada «El financiero») me parece difícil y arriesgado. Porque, tras un par de visiones del film, todavía no acabo de comprender exactamente lo que ha querido decir Duffell, aquello que ha pretendido narrarnos en profundidad. La película se sitúa dentro de los caracteres de la pura descripción, de darnos un ambiente a través del que se mueven los personajes, pero concediendo siempre una absoluta prioridad a ese medio que los alberga. Las vicisitudes de dos hermanos ingleses —ella, amante de un poderoso industrial que prepara su huida al extranjero llevándose un buen número de marcos y divisas; él, trotamundos sin empleo fijo, que pasa una temporada en Alemania— dentro del clima creado por el hitlerianismo parecen querer servir como intento de aproximación a éste, pero el abuso de clichés, la ausencia de datos nuevos sobre el fenómeno histórico lastran decisivamente el empeño.

Si es que, insisto, era ese el empeño. Ya que, por otra parte, Duffell presenta el sentimiento incestuoso de Kate hacia su hermano Anthony, pero tampoco como elemento revelador del nivel moral de una determinada situación (ellos siguen siendo «extranjeros») ni como ayuda para definir a los personajes. Es una incógnita más de un film —correcto, elegante, discreto salvo en la torpe orgía— plagado de ellas hasta el último segundo. Tan extraño en su indefinición como el rostro, bello o molesto, no lo sé, de su protagonista, Hildegard Neil.

■ F. L.



Barbara Harris y Dustin Hoffman, en «¿Quién es Harry Kellerman...?», de Ulu Grosbard (1971).

En nuestra crítica del número anterior correspondiente a «Paseo por el amor y la muerte», podía leerse por error que —según Mireille Amiel— el film de Huston era «una desviación del Mayo francés», cuando lo que en realidad dijo la crítica de «Cinéma 71» es que se trataba de «una derivación del Mayo francés». Errata que variaba el sentido posterior de nuestro comentario.