

bajo el régimen de "salas especiales" y con una secuencia —la del múltiple acto amoroso en el valle de la Muerte— gravemente mutilada.

Al analizar la evolución del cineasta italiano (continuada después en su polémico largometraje documental sobre China y en el fallido "El reportero"), María Antonietta Macciocchi escribiría estas justas palabras: "Partiendo de las neurosis, de la alienación, de la incomunicabilidad, Antonioni se ha acercado, en círculos cada vez más estrechos, a partir de 1968, a los núcleos sociales de la inquietud y del malestar en el seno de las sociedades industriales más desarrolladas, de Inglaterra a Norteamérica, de 'Blow-up' a 'Zabriskie Point', en esos lugares donde el hombre, 'inserto en la jungla de las grandes ciudades', está solo en el mundo". ¿Cómo se produjo ese "acercamiento" de que nos habla la teoría marxista italiana? ¿Cuáles fueron los elementos seleccionados por Antonioni para dar un reflejo de tal "inquietud", de tal "malestar"? ¿En qué medida concilió su pensamiento y su análisis con la realidad de un mundo que desconocía directamente?

Creo que en la respuesta a estas tres cuestiones se halla la valoración última de "Zabriskie Point". Porque en el transcurso de unas imágenes casi siempre bellas y sugestivas, bajo una anécdota eminentemente simple y lineal, se esconde una fuerte tensión interna que acaba en la más abierta de las contradicciones. Los dos polos que se repelen dentro de ella son un neorromanticismo idealista y un empirismo ideológico; una poética de la liberación individual en contraste con una toma de partido de carácter político. La difícil —por no decir imposible— convivencia de ambas magnitudes en el seno de una misma obra, da a "Zabriskie Point" ese sentido global contradictorio que antes mencionábamos. Llevado quizá por una atracción excesiva hacia líneas de pensamiento dominantes en 1969 (me refiero, por ejemplo, a una clara fascinación hacia el movimiento "hippy" y a una hipervaloración del radicalismo estudiantil), Antonioni busca el sintetizarlas con su visión ética e ideológicamente hostil al sistema norteamericano, visión que parte de unas coordenadas muy distintas y hasta opuestas de las que conformaron dichas líneas de pensamiento. Tal síntesis no se efectúa, y "Zabriskie Point" es —sobre todo vista hoy, con una cierta pers-

pectiva histórica que ayuda a decantar modas y espejismos— una obra irresuelta, ingenua intelectualmente, y que parece más propia de la inmadurez de un cineasta debutante que de un hombre que acertó quizá como nadie —con la excepción de Godard— a captar las pulsiones de un determinado período contemporáneo.

De esta manera, la **búsqueda del paraíso perdido** que define la trayectoria de la pareja protagonista de "Zabriskie Point" (lugar del desértico valle de la Muerte donde se produce su encuentro erótico), se enfrenta irremediablemente con el documentalismo de sociología apresurada que impregna la primera parte del film. Y, asimismo, con ese **acto de voluntad revolucionaria** que Antonioni sitúa en la imaginación de su protagonista femenina, Daria, mediante la explosión apocalíptica (1) de todo aquello que simboliza a un "establishment" opresor y a una sociedad de consumo (2). ■ **FERNANDO LARA.**

(1) La explosión de la casa fue rodada por Antonioni con diecisiete cámaras funcionando simultáneamente. Las posteriores explosiones de los objetos se filmarían con una cámara especial que impresionaba tres mil imágenes por segundo, lo que —al proyectarse a la velocidad standard— produce una extremada lentificación. El costo aproximado de "Zabriskie Point" se cifró en unos seis millones de dólares.

(2) En el número 411 de TRIUNFO (abril de 1970), puede encontrarse un artículo entusiástico de Terenci Moix sobre "Zabriskie Point" con motivo de su estreno en Roma. En él se incluyen las reacciones no menos entusiásticas de intelectuales italianos como Alberto Moravia, que defendían la película de los violentísimos ataques lanzados por los críticos norteamericanos.

Mimetismo y metafísica

Existe una amplia tendencia dentro del cine policíaco francés que —como resultado de su admiración por los productos de Hollywood— sigue muy de cerca la línea del "thriller" americano: Melville, Giovanni, Enrico, Labro, son algunos de los nombres representativos de dicha tendencia, con Ives Montand y Alain Delon como actores por ellos preferidos en cuanto que se acercan, por sus rostros y maneras de interpretación, al modelo estadounidense. Habitualmente, el mimetismo se produce sólo hasta un cierto punto, casi aparential; estos cineastas franceses recogen el esquema narrativo del "thriller", sus constantes externas, para entregarse a un trabajo de pretendida "profundi-

zación" que suele terminar en la metafísica o en el discurso telúrico. Los conflictos típicos del "policíaco" americano aparecen así como un pretexto que da vía libre a sofisticadas disquisiciones sobre el bien y el mal, la fuerza irrefutable del destino o el eterno combate entre el pecado y la virtud.

Si en "France, S. A.", su primera película —no proyectada comercialmente en España, y a la que llegó después de realizar estudios en el IDHEC parisino y prácticas como ayudante de dirección—, Alain Corneau ya mostraba su fascinación por los "ambientes" del "cine negro" norteamericano, en la posterior "Police Python 357" confirma su adscripción a la tendencia francesa que hemos descrito. El punto de partida es aquí recoger a un personaje de la misma estirpe de "Harry el sucio" y de tantos otros "hombres de Harrelson" que han surgido recientemente en las películas y telefilms de Hollywood. La diferencia estriba en que, en lugar de someterse a una pura acción exterior a través de la que este protagonista se define ante el espectador (como haría un Siegel), Corneau le sujeta a un complejo mecanismo de guiñón con el que intenta trascendentalizar la anécdota, conducirla a unos terrenos existenciales donde tal personaje ya no es sino el pretexto para una reflexión.

Reflexión forzada, grandilocuente en muchas ocasiones (la insistencia en una iconografía religiosa, en la imagen del fuego o la de los relojes como símbolo temporal), que Corneau va introduciendo como puede en las ruedas dentadas de la maquinaria creada por él mismo y su coguionista Daniel Boulanger. "Police

Python 357" —nombre del "Colt" de la máxima potencia destructiva que utiliza el protagonista interpretado por Ives Montand— sólo interesa realmente en su tercio intermedio, cuando ese engranaje de guiñón parece dar sus frutos: el **juego de inversión** que se produce con unos policías que son investigadores y objeto de investigación al mismo tiempo. Pero todo lo que antecede no es más que engrasado de la maquinaria y el tercio final una artificiosa solución por el camino gratificante del enaltecimiento del "héroe policíaco". ■ **F. L.**

"Lenny"

Tercer largometraje del bailarín Bob Fosse ("Noches de la ciudad" y "Cabaret" serían los anteriores), es el primero que rehúye el carácter de "musical" para proponer una película estructurada en forma de documento periodístico. Documento que es, al tiempo que una crónica sobre la intolerancia y la mojigatería, el retrato íntimo de un grupo de "perdedores", de esos "perdedores" que, más tarde o más temprano, acaban por ser convertidos en Estados Unidos en pequeños mitos de su propia libertad.

En enfrentamiento entre el intimismo y la crónica social produce una curiosa realidad: mientras Lenny Bruce es perseguido por transformarse, en sus actuaciones públicas, en un motivo de escándalo, y mientras él consigue llegar a creerse una especie de "conciencia de América", contemplamos su inseguridad y afán de autodestrucción que arrastra a cuantos personajes le rodean. Su careta de hombre fuerte no es sino el escudo con el que ocultar precisamente



"Police Python 357", de Alain Corneau (1976).



"Lenny", de Bob Fosse (1975).

la huella que en él ha dejado cuanto denuncia en sus actuaciones públicas. Bob Fosse narra, por lo tanto, en qué consiste una parte de su país.

Por otra parte, "Lenny" es también una crónica del sentido que puede llegar a tener el espectáculo como forma de agitación social. La estructura periódica de la película permite a Bob Fosse jugar con el tiempo y el espacio estableciendo unas relaciones dialécticas entre situaciones distintas; aunque la "moleja" parezca enclavarse en el simple hecho de que hoy día no tendría ningún sentido escandaloso cuanto Lenny Bruce decía en sus actuaciones de hace diez años, y, en consecuencia, la imbecilidad y la injusticia de defender como inalterables unos principios morales que varían continuamente, la película va más allá: como en "Noches de la ciudad" o "Cabaret", a examinar una serie de seres dedicados a un trabajo público y tratar de descubrir en qué consisten sus miserias, sus problemas, sus debilidades, y, sin duda, admirar su fuerza y sus trascendencias. Lenny Bruce es, como los personajes de esas películas anteriores, una nueva víctima de un mecanismo social dispuesto a no aceptar disidencia alguna, aunque oficialmente los "cómicos" puedan tener una mayor permisibilidad. Lenny Bruce tiene la grandeza de todos esos "cómicos": la de aceptar el riesgo como una forma normal de vida. La admiración de Fosse hacia el personaje es la acusación contra los engranajes que lo destroza.

Dustin Hoffman es quien encarna a Lenny Bruce: probablemente si se hubiese contratado a un actor más sensible, el personaje hubiera quedado clarificado en muchos de sus matices. Desgraciadamente, Hoffman, como ya es habitual en él, realiza un trabajo "exterior", casi caricaturesco, siendo, a pesar de

todo, el mejor de su carrera. Aunque, de cualquier forma, siga siendo la suya una interpretación que no llega a alcanzar los mínimos de esa espléndida actriz que es Valerie Perrine (su mujer en la película); increíblemente olvidada tras este trabajo en "Lenny", Valerie Perrine es una de esas actrices que aparecen muy de tarde en tarde y que pueden justificar por sí mismas la visión de sus películas. ■ D. G.

ARTE

Guillermo Basagoiti, aun cuando naciera en Madrid, como nos indica su "currículum", debe ser vasco, de progenie por lo menos, como sin duda nos dice su nombre. Y debe ser vasco, por alguna razón aún más convincente: por ser escultor a partir del hierro... Y por un sentido vasco de la forma..., por una cultura formal que parece vasca. Aun cuando viva en Asturias, trabaje en Asturias y mantenga toda su actividad profesional en Asturias...

El resto de su actividad, susceptible de ser registrada en "currículum", se desenvuelve algo más en Asturias, algo en Aragón y, ya, en Estados Unidos. Es que es joven; nació en el 44. Pero dejemos esa cosa tan poco expresiva que es un "currículum vitae"... Lo que verdaderamente importa es que, ahora, Guillermo Basagoiti está exponiendo aquí, en la galería Ynguanzo...

Esculturas de Basagoiti

Galería Ynguanzo. Madrid.

Progenie vasca, digo, que se adivina en ese nombre y en la

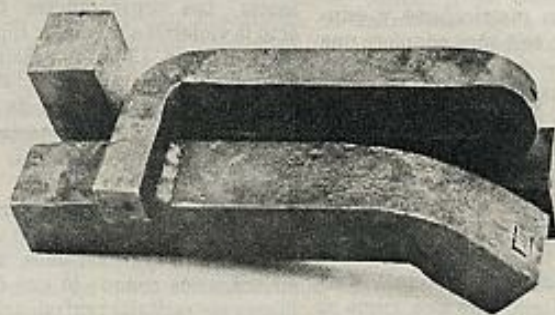
actividad de Basagoiti. En el nombre, por ese sufijo "goiti", que sabe Dios —y sabrán, sin duda, los lingüistas del euskera— lo que quiere decir con respecto a una actividad de origen. En su actividad, por esa actitud proclive a la materia de las cosas, que él, porque acabó siendo escultor, lo traduce en proclividad hacia las formas. Y no voy a perder mi tiempo, ni a hacérselo perder, tratando de justificar por qué a mí me parecen profundamente vascos tanto la identificación con las materias definitivas y contundentes, como el hierro, o la acción pro-forma. Más fácil sería, a la vista de la historia más reciente, tratar de justificar esa presunta vasquidad de origen en el simple hecho de su acción escultórica... ¿Pero por qué dedicarle tanto tiempo al problema genealógico de los orígenes?

"Proclividad a la forma", digo. Sí. Todo escultor —y ahí está el origen de su actividad— acusa ese sentimiento de identificación con la forma. Esa identificación me parece que es doble en Basagoiti. Lo digo por la genealogía que creo poder identificar en casi todas sus esculturas. Porque

formas previas, de las formas que él ha elegido para transformarlas escultóricamente, es evidente que la más conspicua es la barra cuadrangular regular —lo que se denomina en geometría con el feo nombre de "paralelepípedo"—. Basagoiti, tras cortar los fragmentos que necesita, tras doblarlos en el sentido que a él le interesa; tras someterlos a la acción del yunque, el cual le devuelve la calidad tectónica que él iba buscando, los suelda y los asocia entre sí, a la busca de la forma que él pretendía.

Y es curioso: en todas sus formas cuyo origen genealógico es la barra cuadrangular, se manifiesta en el resultado final una fidelidad a la condición alargada que ya parecería casi impuesta por la materia prima originaria. O sea, que en lo de Basagoiti parecería que hay algo así como una recurrencia y hasta una fidelidad a los orígenes cuadrangulares.

Porque esa persistencia en la cuadrangularidad podemos apreciarla incluso allí donde no se ha valido de la consabida barra cuadrangular y, por tanto, donde no opera con sólidos. Me estoy refiriendo muy concreta-



Escultura de Guillermo Basagoiti.

en muchas de ellas creo que podemos ver, y no sólo yo, un previo origen industrial de planchas laminadas o de barras de una forma seriada... El escultor, luego, ha aislado la forma que él necesitaba en su peculiaridad o su individualidad, la ha sometido a la acción "forjadora" —nunca es más exacta la palabra— de su bigornia; la ha doblado convenientemente y, aun, la ha asociado con otra forma previamente manipulada, con otras formas, y así ha surgido su escultura.

Pero antes de cortar, para su acción forjadora, la barra seriada o la plancha laminada, es evidente que ha elegido lo que más puede asociarse o identificarse con su sentido de la forma: de la forma que a él le interesa construir. Por ejemplo, de entre sus

mente a las esculturas que él ha elaborado con la asociación de ángulos diédricos, también de hierro industrial, pero livianos. Es cierto que la asociación entre sí de todos esos ángulos está lograda gracias a la soldadura de su materia. Pero la acción formal que importa en ellos es la asociación de formas de todos los ángulos que por ellas quedan definidos.

En fin, no sé de dónde es ese Basagoiti nacido en Madrid; no sé si es vasco como indica su nombre, o si es asturiano como indica el escenario mayor de sus actividades. A mí me parece vasco por su sentido férreo de la forma. Pero pudiera también ser astur... En cualquier caso, es un buen escultor. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.