

admiramos tal cual ella es, de todas las influencias que evidentemente tuvo su obra —el cubismo, el surrealismo, el mismo expresionismo, pero sobre todo, el cubismo— nada logró destruir ni modificar sustancialmente la raíz fundamental de la realidad poética en que la tal obra se asentaba. Era un fondo de realidades compuesto, primordial-



"El rostro", de Chagall (1957).

mente, de un candor y de una inocencia casi aldeanas que le duraron toda la vida.

Ante la obra de Chagall, lo que uno siempre admirará antes que nada es ese conjunto de realidades primordiales que en último extremo aluden a su pueblo campesino, a las gentes y a los seres de su pueblo: la vaca recién parida, los jóvenes amantes, el joven soldado llamado a filas recientemente... y sobre todo, bella, su esposa, cantada múltiples veces por él en interminables poemas pictóricos. Todo lo que es objeto de la vida de Chagall se convierte en su pintura en presente puro, lo mismo si son episodios lejanísimos de la Biblia —tan íntimamente vivida por su minoría étnica—, como si son pequeños episodios familiares de su aldea natal. Y de la misma manera que todos los asuntos que relata son unificados por él en un maravilloso presente histórico, son unificados también todos los posibles accidentes de la geografía: las vacas pueden volar como los ángeles, los peces como las golondrinas y los ángeles convivir con los campesinos y aun con su querida Bella. Pero lo más hermoso de Chagall es que toda esa ligazón arbitraria no es una componenda intelectual. Está claro para el espectador —se hace claro eso al primer golpe de vista— que lo suyo no es una organiza-

ción intelectual, sino más bien un conglomerado ingenuamente poético.

Parecería que estoy describiendo a un "naïf". Y no. Chagall es un artista que se formó y se configuró estéticamente en la Escuela de Bellas Artes de San Petersburgo... Está en posesión de los secretos elementales del oficio y, lo que es más fundamental a estos efectos, está en posesión de las razones históricas del arte. No es un "naïf", esto es, no es un primitivo. Es un ingenuo, a pesar de todos los conocimientos. Es un hombre que, después de pasar por toda Europa y por todas las situaciones, continuó viviendo e imaginando su pequeño pueblo, cerca de Vitebsk, con sus vecinos, sus ganaderos y sus amigos. No es que él no haya querido ser universal: es que, después que lo fue, él se llevó al Universo su pequeña aldea con todas sus gentes.

Por supuesto, uno de los datos que pueden poner más en evidencia el hecho de que Chagall no es un "naïf" es el de sus influencias de la vanguardia: su apertura al cubismo —sobre todo— y al surrealismo. Pero ahí, sobre todo en su aceptación casi candorosa del cubismo, es donde se pone más en evidencia su ingenuidad. El cubismo se acepta todo o nada: no se puede ser un semicubista. El lo fue. Pero en esa casi contradictoria actitud está la manifestación más visible de su candor de buena ley. En cuanto al surrealismo, él no fue al surrealismo; el surrealismo vino a él cuando el gran movimiento reivindicó para la pintura toda una serie de realidades soñadas o poéticas. Fue la pintura —y la crítica— la que se dio cuenta de que eso que una serie de pintores pretendían realizar era lo que, sin presupuesto previo, estaba realizando Chagall. Y así, entre un cubismo practicado con ingenuidad y un surrealismo que su misma ingenuidad poética provocaba, Chagall está con todos los honores dentro de la nómina de la vanguardia contemporánea.

¿Pero sólo por ellos —por ese "cubismo" y por ese "surrealismo"—? No. Chagall está en la vanguardia contemporánea por su sentido absolutamente libre de la pintura, por haber sabido ejercer la pintura anteponiendo los valores de la realidad —de su realidad— a los de la académica representación. Y ya veremos, ya quedará muy claro para todos, cuando las cosas empeemos entre todos a clarificarlas, que la verdadera "modernidad"

—que el verdadero sentido de la vanguardia— no consiste, como creen muchos, en inventarse formas e "informas" innecesarias: la verdadera modernidad vanguardista consiste en encontrar posibilidades expresivas de la realidad.

¡Chagall, en Granada! Me hubiera gustado ver al viejo maestro, paseando por el Generalife, tras haber vivido un rato la fantasía del palacio. ■ JOSE M. MORENO GALVAN.

CINE

El malestar de la clase media americana

Gran parte del cine norteamericano actual cobra un interés suplementario si le ponemos en relación con aquellos géneros tradicionales de los que, de alguna manera, es directo heredero. "El último deber", de Hal Ashby, por ejemplo, adquiere una significación muy rica al compararlo con "Un día en Nueva York", ambos con una anécdota central similar, pero perfectamente opuestos en cuanto a tratamiento y conclusiones. Lo mismo cabría decir de "Buffalo Bill y los indios", de Robert Altman, respecto al "western" habitual. O de "La noche se mueve", de Arthur Penn, cara al "policiaco" que durante tantos años estábamos acostumbrados a ver. La lista podría extenderse amplia-

mente, porque una de las características más definitorias del cine americano de la última década es precisamente su rebellón contra la mitología establecida, contra un pasado "heroico" o "ejemplar" que hoy aparece como falso y mistificador, contra una determinada codificación de personajes, situaciones y temas que ya no se admite, contra un estilo en el que se ha dejado de creer. Lo paradójico es que tal revuelta se da —por el funcionamiento de la producción norteamericana, casi siempre, como explicaba hace unos días el citado Arthur Penn en "Nuevo Fotogramas"— dentro de los moldes de los propios géneros, en el interior de aquellas mismas estructuras que sirvieron de vehículo a lo que ahora se combate. Si con ello se pierde o gana eficacia crítica respecto al público, es una cuestión largamente debatida; de lo que no cabe duda, sin embargo, es del filón sociológico que tal hecho engendra.

Un buen ejemplo de ello, un nuevo título que añadir a la lista que mencionábamos, es "Roba bien, sin mirar a quién", estúpido nombre castellano de "Fun with Dick and Jane" ("Diviértete con Dick y Jane") de Ted Kotcheff, una típica producción independiente realizada hace dos años, con Jane Fonda y George Segal como protagonistas. La referencia genérica del film es indudable: la "comedia americana", centrada en un matrimonio joven con un hijo perteneciente a la burguesía profesional tecnocrática. Pero lo que hace unos años hubieran sido incidentes sentimentales con final feliz a cargo de Doris Day y Rock Hudson, aquí son problemas de supervivencia económica de una clase que ahora ve amenazados



"Roba bien sin mirar a quien" ("Fun with Dick and Jane", 1975), de Ted Kotcheff.

su estabilidad y su confort. En una línea de divertida comedia crítica, más cínica que subversiva, con intenciones de denuncia social y un latente feminismo aportado seguramente por Jane Fonda, el film de Kotcheff —del que sólo se había visto en España "Billy, dos sombreros" (1)— interesa sobre todo en cuanto revelador de un malestar que hoy se extiende por la clase media americana. ■ FERNANDO LARA.

(1) Una descripción detallada de la filmografía de Ted Kotcheff puede encontrarse en nuestra crítica a "Billy, dos sombreros": TRIUNFO, número 629 (octubre de 1974).

La vida cotidiana en la Venecia del XVIII

Con "Infancia, vocación y primeras experiencias de Giacomo Casanova, veneciano" puede su-



Santa Berger, en "Infancia, vocación y primeras experiencias de Giacomo Casanova, veneciano", de Luigi Comencini (1969).

ceder un fenómeno bastante común en el cine: que no interese a quienes van a verla y no vayan a verla quienes estarían interesados. El film de Luigi Comencini sería así víctima de un equívoco, de unas posturas previas de los diversos sectores del público al seleccionar por adelantado lo que quieren o no quieren ver. La raíz de la confusión proviene del personaje elegido, de un Casanova-mito erótico, que hace pensar al hipotético espectador en un film picaresco, libertino, "a la italiana". Lo que no se corresponde con la realidad de una película que busca otros muy distintos objetivos. Y una de las misiones del trabajo crítico es precisamente ésta, la de advertir al lector que sus prejuicios son infundados, que una determina-

da obra tiene poco que ver (en este caso, para bien) con lo que él imaginaba sin conocerla.

Esos "distintos objetivos" que pretende Comencini pueden resumirse en dos esenciales: la reconstrucción de la vida cotidiana en la Venecia del siglo XVIII y la crónica del aprendizaje de un niño y después un adolescente que se va enfrentando con la vida. En el primer aspecto, es todo un mundo de relaciones sociales, de costumbres, de prácticas individuales y colectivas, lo que el cineasta italiano pone en pie ante el espectador. Con una fidelidad al detalle, con un gusto por lo real, Comencini parece aplicar a doscientos años atrás unas fórmulas de aproximación consagradas por el neorealismo; con un cromatismo muy estudiado, con un sentido del paisaje físico y humano, se acerca a los retratistas pictóricos de Venecia, en

especial a Pietro Longhi. De esta doble manera, nos hallamos ante un film casi didáctico en el sentido que enseña al público algo que no conocía o conocía parcialmente. Desde el sistema de clases sociales imperante hasta el poder de la Iglesia, pasando por cómo era una operación de oído o cuáles las diversiones favoritas, el "Casanova" de Comencini es una tan minuciosa como divertida lección de Historia.

En el segundo aspecto, el que recoge la formación de Giacomo niño y adolescente, entré los ocho y los dieciocho años (basándose en los cinco primeros capítulos de las Memorias de Casanova), la película va mostrando los sucesos que configuran la personalidad del futuro liberti-

no, la maduración de una conciencia que aprende con dureza qué caminos le quedan a un niño pobre para llegar al triunfo. Mucho más lograda la etapa de infancia que la de adolescencia, en ambas queda patente el espléndido trabajo de un equipo creador que ha sabido entender esos objetivos de Comencini. ■ F. L.

Contra el subdesarrollo y la pena de muerte

Se suele considerar 1969 como el año del verdadero nacimiento del cine chileno: "El chacal de Nahueltoro", de Miguel Littín; "Caliche sangriento", de Helvio Soto; "Valparaíso, mi amor", de Aldo Francia, y "Tres tristes tigres", de Raúl Ruiz, son

culca fue rodada. Porque, como proyecto de trabajo, el film de Littín correspondía tanto al rechazo del falseamiento de la realidad que el cine chileno practicaba habitualmente bajo la Democracia Cristiana como al intento de hacer del pueblo el protagonista de las pantallas. De esta manera, el cineasta buscaba ocupar un papel de intermediario entre las aspiraciones y luchas de las clases populares y el espectador de una sala de proyección. Dada la configuración de la sociedad chilena, un primer paso se imponía en esta línea: la denuncia del subdesarrollo, de la explotación ilimitada del hombre por el hombre, especialmente violenta en las zonas campesinas, donde los grandes latifundistas consideran al trabajador un esclavo sin derechos. Y como método dramático y estético de esta aproximación, se recurre a uno de gran vigencia en los finales sesenta: partir de



"El chacal de Nahueltoro", de Miguel Littín (1969).

realizadas entonces con el deseo de marcar una clara ruptura con la producción —"folklórica", evasiva o populista— dominante hasta ese momento. Luego, el triunfo electoral de Allende abriría el camino para un cine testimonial y comprometido que se agrupó bajo el marchamo de la Unidad Popular. Ahora, la sangrienta represión capitaneada por Pinochet ha acabado con cualquier signo externo de cultura; salvo la excepción de Aldo Francia —dedicado a actividades médicas—, todos los directores chilenos viven en el exilio, intentando reanudar aquí y allá unas trayectorias que el fascismo interrumpió brutalmente hace ya casi cuatro años. Cuatro años...

Las circunstancias, pues, que originaron "El chacal de Nahueltoro" son muy distintas hoy a las de ese 1969 en que la pelí-

cula fue rodada. Porque, como proyecto de trabajo, el film de Littín correspondía tanto al rechazo del falseamiento de la realidad que el cine chileno practicaba habitualmente bajo la Democracia Cristiana como al intento de hacer del pueblo el protagonista de las pantallas. De esta manera, el cineasta buscaba ocupar un papel de intermediario entre las aspiraciones y luchas de las clases populares y el espectador de una sala de proyección. Dada la configuración de la sociedad chilena, un primer paso se imponía en esta línea: la denuncia del subdesarrollo, de la explotación ilimitada del hombre por el hombre, especialmente violenta en las zonas campesinas, donde los grandes latifundistas consideran al trabajador un esclavo sin derechos. Y como método dramático y estético de esta aproximación, se recurre a uno de gran vigencia en los finales sesenta: partir de

un hecho de la crónica de sucesos para desmontar su significación establecida a través de un enfoque sociológico y político. Littín, en su primera y quizá mejor película hasta el momento, plasma estos presupuestos en mostrar la "otra cara" de la penosa vida, asesinatos (una mujer y sus cinco hijos) y muerte por fusilamiento de quien fuera conocido en la realidad como "El chacal de Nahueltoro"... Un "chacal" que no es sino una pobre víctima de la miseria y la incultura y que, cuando empieza a sentirse humano tras meses de convivencia y trabajo en la cárcel, es ciegamente ejecutado. Alegato contra el subdesarrollo y la pena de muerte (temas a los que está dedicada cada una de las dos partes del film), "El chacal..." conserva hoy en buena medida su fuerza e interés. ■ F. L.