

rece tan sólo como un trabajo fallido. Por otra parte, tiene un valor histórico para el coleccionista: es el primer y último LP de Sex Pistols, al menos con la formación que conocíamos: Johnny Rotten, consecuente una vez más consigo mismo, ha decidido hace poco separarse del grupo; no le gustaba el rollo de superestrella que empezaba a formarse en torno a ellos y, según sus propias palabras, no deseaba convertirse en un nuevo ídolo fascista como, por ejemplo, lo puede ser Mick Jagger. En cuanto a Eddie and the Hot Rods, poco es lo que se puede decir de ellos: tienen en común con Sex Pistols el que también van como ellos pidiendo guerra por el mundo, pero las influencias musicales son más acusadas. Descienden directamente de Dr. Feelgood y, a través de ellos, de los ya míticos y momificados Rolling Stones. Nada nuevo, en suma.

Nada nuevo en el campo del llamado "sonido punk". Escuchando estos discos, y alguno más de la misma corriente, nos encontramos de pronto como personajes de una novela llamada "Ubik", de Philip K. Dick; desdichados personajes que ven cómo el tiempo, en vez de ir adelante, se estanca y va hacia atrás; cómo todo envejece y se pudre con gran rapidez. Dejemos el punk como una moda, e incluso como un estilo de vida, si así se desea; pero, desde luego, su modo de expresión no está en la música o, al menos, no en lo que han hecho hasta el momento —conste que nos estamos refiriendo exclusivamente al punk británico, no al americano, que tiene características por completo diferentes—, sino, tal vez, en la imagen. Musicalmente, se han quedado en una forma de rock ya caduca, en 1975, en un glam-rock al que se ha añadido un ingrediente de agresividad, demasiado acusado para ser cierto. Se trata, desde luego, de un movimiento musical indefinible; y ello es precisamente porque no existe como tal movimiento. En cuanto a violencia y agresividad, tienen mucho que aprender de grupos de los sesenta, como MC5 o Iggy and the Stooges; en cuanto a técnica y calidad instrumental, podrían aprender de cualquiera. Desafiemos a cualquiera a que escuche serenamente y a todo volumen los sonidos torpes, sucios y ululantes que sacan de sus instrumentos cualquiera de estos muchachos, sin morir de dolor de cabeza... o de un ataque de risa. ■ E. HARO IBARS y MIGUEL ANGEL ARENAS.

CINE

"Film de amor y de anarquía"

Presentada en el Festival de Cannes de 1973, esta película de la directora italiana Lina Wertmüller (autora igualmente de "I basilischi", no estrenada en España, y de "Mimí, metalingüístico herido en su honor", "Galileo" e "Insólita aventura de verano") fue probablemente de las peor recibidas. Concretamente algunos críticos franceses insultaron violentamente su posible oportunismo político al mezclar, en una "vulgar historia de un burdel", "una moral política que desvía vergonzosamente el sentido del cine comprometido". Una reacción quizá comprensible en el ámbito de un festival donde las referencias inevitables con las restantes películas proyectadas, provoca a veces una distorsión en el talante del crítico.

Vuelta a ver casi cinco años después, "Film de amor y de anarquía" no parece justificar aquel violento rechazo, y sin necesidad de convertirse en algo opuesto, es decir, en una película política en primera instancia, tiene a mi juicio más interés que el entendido por aquellos críticos franceses.

Quizá porque habría que ver la película libre de esquemas genéricos y no entender con tanta facilidad el que por referirse tangencialmente a una problemática política, todos los elementos de la película contienen una categoría política de primer orden. Con referencia a las restantes películas de la Wertmüller, parece claro que si bien nos encontramos ante una directora preocupada por problemas políticos, éstos aparecen en sus películas contenidos en temáticas no directamente militantes. La Wertmüller es, al menos con referencia a "Film de amor y de anarquía", una cronista histórica. Su película no es una reflexión sobre el anarquismo ni sobre la capacidad política de las prostitutas de un burdel, ni siquiera sobre la condición femenina referida a esos compromisos políticos (lo que en su condición de mujer sería una aberración). "Film de amor y de anarquía" es simplemente una historia ligeramente disparatada, pero simple a través de la cual quiere reflejarse parte de la condición humana

de unos personajes aplastados por el fascismo mussoliniano. A través de su impotencia, de su ingenuidad, de su soledad, se quiere perfilar el ambiente opresivo y castrante de un pueblo sojuzgado, aunque, por otro lado, la simple anécdota que se narra (un campesino inexperto dedicado a una misión política importantísima, que cae víctima del sentimentalismo) podría alcanzar algún grado parabólico de mayor amplitud. De cualquier forma, "Film de amor y de anarquía" es la clásica película que acepta sea entendida en su ambigüedad, dado el resultado de la anécdota en sí como su ausencia de tesis apriorística. (En este sentido, la aparición final de un texto de Malaparte donde se habla de la inutilidad de algunos heroísmos, no es suficiente para justificar la película completa.)

Habría que ver "Film de amor y de anarquía" (para mí, la mejor película de la Wertmüller) fuera de aquellos esquemas críticos que la hicieron, en 1973, víctima de iras injustificadas. ■ DIEGO GALAN.

"La madre"

Tras los "estrenos" de "El acorazado Potemkin" y "Octubre", una nueva obra maestra del cine soviético de los años veinte se presenta ahora entre nosotros: "La madre", de Pudovkin, una de las películas cumbre de aquel período y uno de los clásicos imprescindibles para entender la revolución cinematográfica emprendida por aquella generación de hombres que no separaron su trabajo poético del revolucionario. En

este sentido, Pudovkin ha pasado a la Historia como el renovador de la técnica del montaje. Con "La madre", con ese sentido último de la imagen cinematográfica como portador de una capacidad expresiva personal, como un medio de comunicación de ideas ("Mostrar una cosa tal como todo el mundo la ve es, en cine, no haber conseguido nada... A mi juicio, el montaje no consiste en la unión o ensamblaje de fragmentos múltiples en una sola cinta filmica. El montaje es, ante todo, un procedimiento de expresión y de explicación del sentido profundo que comporta el film y del que nos servimos para traducir a la pantalla las manifestaciones de la vida real", en palabras del propio Pudovkin, que hoy pueden parecer tópicos, pero que siguen encerrando una capacidad creativa no tan conocida como pudiera parecer), comprobamos hasta qué punto el cine habitual que padecemos tiene aún que plantearse en su base cuestiones que esta generación de cineastas rusos abordó con imaginación.

"La madre", historia de la toma de conciencia política de una proletaria a través de la experiencia de su hijo, es algo más que un testimonio publicitario de un país recién salido de la revolución. Más allá de ese carácter, el texto de Gorki en que se basa aporta a la película una serie de connotaciones poéticas que lo superan. Pudovkin las expresó a través de su inquietud por el montaje; y aún permanecen como una lección de esa inquietud las famosas secuencias paralelas de la manifestación en la que la madre interviene por un lado y la del hijo en la cárcel por otro,

Daniel Quintero: "Las manos de Juan".



unidas ambas por el deshielo del río —la llegada de la primavera—. Elementos todos que no se combinan sólo en su sentido alegórico, sino que surgen dramáticamente naturales en función de que son imprescindibles para la continuación de la anécdota. Pocas veces el cine ha unido con tanto talento elementos tan aparentemente dispares —la narración objetiva de unas acciones dramáticas paralelas analizadas rigurosamente según los distintos planteamientos de los personajes y un sentido lírico del ritmo cinematográfico—. El sistema de trabajo de Pudovkin no dejaba nada a la improvisación; partía para sus rodajes de un "guión de hierro" que llevaba incluso previsto el montaje definitivo de las imágenes a rodar. Una meditación sobre esa capacidad expresiva del montaje que aún hoy, cincuenta años después de su realización, sigue convirtiendo "La madre" en una obra apasionante e imprescindible. ■ D. G.

ARTE

Como iba diciendo en una de mis crónicas anteriores, se ha inaugurado en Madrid, en el número 5 de la calle Jorge Juan, una nueva galería de arte que se llama Cambio. Y ya había dicho también que su exposición inaugural está dedicada a eso que se llama, frente a mi criterio, "realismo". Antonio López y el realismo espa-

ñol actual", o una cosa así —no puedo precisarlo porque no tengo aquí el catálogo— se llama la exposición. En una de esas crónicas anteriores ya he hablado de otro de esos "realistas", como se los llama, de Rolando, que tenía su exposición inaugurada desde antes. Ahora quiero referirme a esa exposición de Cambio y dejar mi crónica hecha para poderme marchar, pues me voy de viaje, por dos o tres días ¡a Sevilla! —qué alegría—. Ya olerá el azahar de los naranjos en muchas plazas de Sevilla. Pero ahora se trata de otra cosa.

Antonio López García y el realismo español (1958-1978).

Galería Cambio, Jorge Juan, 5. Madrid.

He ahí el título —es largo, pero es el título de la exposición de que quiero hablar— que ya tengo por fin, de los "realistas" de Cambio. Adviertan: Se habla de Antonio López García y de todos los demás "realistas". Es decir, ya desde el título, la misma galería hace explícita en cierto modo una idea de ese que llaman "realismo" y más aun, de una jerarquía protagonista de la conformación de ese realismo entre el año 58 y el actual. Por supuesto, se hace primer protagonista de la

conformación de ese realismo a Antonio López García. Es como si lo hubieran puesto el primero en una lista, y detrás de él ya vienen todos los demás.

Bueno, pues está bien. Si el realismo es eso, yo no tengo nada que objetar a ese criterio que sabe valorizar jerárquicamente no sólo el tiempo en que Antonio redescubre el valor plástico del realismo, sino una evidente musculatura interpretativa. No voy a detenerme mucho ahora en él, pues esta es una exposición colectiva, y, además, ya hace tiempo que me propongo hacer de ese formidable pintor un artículo especial. Junto a él están ahí, en esa exposición —y no por sistematismo ni por ningún tipo de capitania, sino porque así debe ser en justicia estilísticamente— gran parte de ese grupo estético al que yo he llamado y llamo algunas veces "los López", o los Lópezes: Julio López Hernández, el formidable escultor; Francisco López Hernández, ¿su hermano?, María Moreno, Isabel Quintanilla... Así como el redescubrimiento del "realismo" —de ese realismo— significa revalorizar unos valores plásticos que estaban ocultos en la realidad visual —ocultos, probablemente, por un academicismo perturbador—, así también la escultura de los Lópezes ha significado redescubrir en la forma física concreta unos valores escultóricos, pero no estatuarios: los valores de la chaqueta y el pantalón. Decía don Eugenio d'Ors que el escultor o hace un dios o hace un bibelot. Pues no. éstos ni hacen dioses ni bibelots: hacen hombres, y mujeres, de carne y hueso. Pero esa idea sobre la escultura de esa gente, también es válida

para caracterizar en su conjunto a la pintura de todos los Lópezes: Hay un estilo general, una tendencia general que, naturalmente, es de todos ellos, manchegos o casi, de la casta de Sancho, que era —dicho sea de paso— un tío formidable. Amalia Avia, aunque está muy unida ideológicamente a ellos, ya no es "López" porque está más dentro del sanchopancismo del sainete... ¡y es grande en eso! Porque hay otro sentido del "realismo". El de Claudio Bravo, por ejemplo. Su dimensión mágica le gana la partida, afortunadamente, a esa dimensión de "brillo en el ojo" que puede confundir a muchos tontos. Pero no: la magia sale vencedora.

Matías Quetglas, mallorquín como su apellido indica, también salva a su pintura de cualquier pobre realismo referencial de "brillo en el ojo" por un evidente encuentro mágico. Y Guillermo Lledó, del que si no recuerdo mal hace ya mucho tiempo que le referencé su búsqueda algo más que realista... ¿fue en una exposición de Egam? Y tengo que referirme a Daniel Quintero. El no trata de sorprendernos con nada: trata de que nos sorprenda la realidad de siempre...

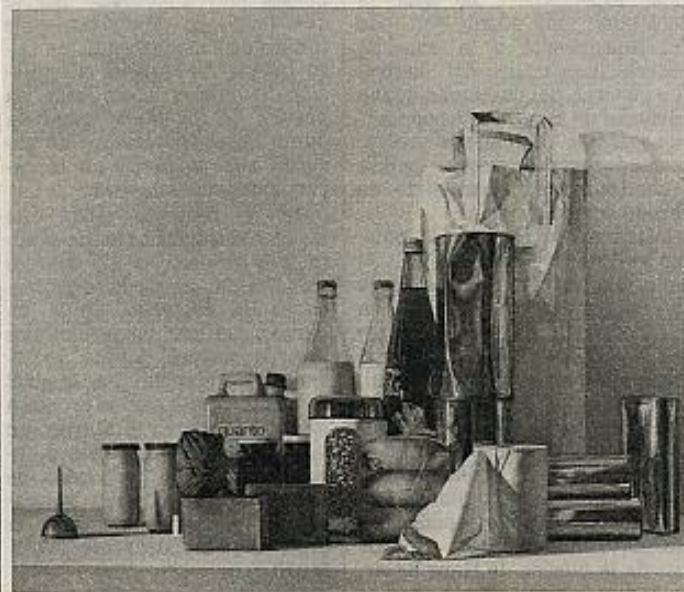
Carmen Laffón... ¿Pero Carmen pertenece a esa cultura del realismo? En todo caso, de ella también quiero hacer un reportaje especial, como de Antonio López. A ver si ahora que voy a Sevilla me traigo las fotos correspondientes para el reportaje de Carmen.

Pero del realismo... Ya hablaré yo lo que me parece el realismo. No aquí, claro. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

María Moreno: "Interior".



Claudio Bravo: "Bodegón".



Antonio López García: "Water".

