

you en la revista "Positif" sobre el significado del título dado a su película —más allá del hecho de que la mansión en que vive el escritor se llama así—, Resnais lo basa en que éste "se comporta con sus personajes como la Providencia, una Providencia a menudo sarcástica, pero que no siempre logra hacer lo que quiere". Y amplía el cineasta francés: "En efecto, Clive Langham (el escritor) reinventa su pasado. Mezcla todos los lugares que ha conocido anteriormente. Utiliza como personajes de ficción a todos sus parientes cercanos y a sus amigos. Pero éstos no obedecen, sin embargo, a los caprichos de su fantasía. Una de las cuestiones que plantea "Providence" es si somos lo que nosotros mismos pensamos ser, o si nos convertimos en lo que los demás hacen de nosotros por medio de sus juicios... A veces, defino la película de esta manera: se trata de un padre que juzga a todos los miembros de su familia, imaginando, a través de una ficción que él elabora, una especie de complot dirigido contra su persona. Y al término del film, es el acusador quien se encuentra acusado".

En este sentido, "Providence" aparece como la disección de un cerebro que se apresta a hacer un resumen de su tiempo de vida al ver ya inminente el fin de su funcionamiento. Resumen donde se confunde lo experimentado con lo imaginario, lo verdadero con lo hipotético, lo que ha sido con lo que querría que hubiera sido. La configuración de los distintos personajes que Clive Langham intercala en su ficción, responde a la idea —especialmente moral, y siempre condicionada por sus simpatías y antipatías, por sus remordimientos y obsesiones— que el escritor posee de los seres más cercanos. En ocasiones, sobre todo respecto a su hijo mayor Claud, se complace en situarles dentro de situaciones difíciles, embarazosas, ridículas incluso, en una suerte de venganza paterno-filial. Otras veces, son ellos mismos los que se rebelan, introduciéndose en escenas donde no estaban previstos y en las que se escapan provisionalmente al control de su creador. Hasta que por fin, en el rasgo de máxima genialidad aportado por Resnais y su guionista David Mercer (autor también de los "scripts", de "Morgan" y "Family life"), el escritor confunde decisivamente los parámetros ficción/realidad que se había trazado: es el recuerdo re-



"Providence", de Alain Resnais (1977).

currente de su esposa Molly, cuyo físico presta a la imaginaria amante de Claud, lo que desbarata todo su juego de una noche en busca de la supervivencia. Su complejo de culpabilidad cara al suicidio de su mujer, junto a la debilidad proporcionada por el alcohol y el sueño, echa así por tierra el mundo evasivo creado frente a una vigilia de dolor.

Muchos más folios harían falta para ir describiendo, paso a paso, el cúmulo de sugerencias y reflexiones que propician las imágenes a menudo extrañas y turbadoras de "Providence". Sólo aquello que entiendo como esencial aparece en esta reseña, ante todo una apasionada invitación a contemplar el film de Resnais cuantas veces haga falta para diluir fructíferamente el posible desconcierto inicial. Y para admirar cómo unos actores ejemplares —John Gielgud, Dirk Bogarde, Ellen Burstyn y David Warner— llegan a entender a la perfección las intenciones de su director. Igualmente comprendido por todo el equipo de colaboradores en esta búsqueda profunda de la personalidad humana que contiene "Providence", en este empeño —divertido a veces, irónico siempre— que se inicia como "Ciudadano Kane" y logra mantenerse a un similar nivel de maestría. ■ FERNANDO LARA.

Destruir al censor

Bergman realiza "Riten" ("El rito") en 1968, después de "La hora del lobo" y "La vergüenza", e inmediatamente antes de "Pasión" y "The touch". Se trata de un film de setenta minutos,

destinado inicialmente a la televisión sueca y que fue rodado en nueve días tras un mes de ensayos con los actores. Sobre la génesis de la película, Bergman declararía: "Yo quería escribir un pequeño 'sketch' sobre tres artistas de variedades mezclados con un problema de censura. De entrada, comenzó como una mera diversión, y después, rápidamente, se convirtió en una verdadera obra. El guión no contiene ninguna indicación técnica. Es un diálogo de la primera a la última página. Hay nueve diálogos. Era verdaderamente muy agradable escribir una obra, sólo un diálogo, y escapar por un momento a todas las consideraciones cinematográficas" (1). La apariencia de obra teatral que posee "El rito" quedaba totalmente transformada por su autor mediante la continua utilización de primeros y primerísimos planos de los cuatro únicos intérpretes (más el propio Bergman, en un mínimo papel de confesor). Y ello porque, según el mismo cineasta, "sentía que el ritmo de la televisión era totalmente distinto al ritmo del cine. Consideraba que había que hacer más primeros planos que de costumbre, porque los ojos son importantes, y las caras, las voces, las manos".

De los diversos temas que plantea "El rito", dos —perfectamente ensamblados— se erigen como protagonistas: el enfrentamiento entre la expresión artística y el poder censorial, y la humillación como constante invariable de las relaciones huma-

nas. Otros aspectos, más o menos explícitos, vienen a completar esta dualidad temática: la reflexión sobre el trabajo del actor, el carácter destructivo del mundo de la pareja, la sexualidad en cuanto infierno de insatisfacción... Pero siempre apoyando la problemática central, comunicada por Bergman con una intensidad que llega a ser hipnótica, con una economía de medios que alcanza el ascetismo. Pocos autores hay en el mundo capaces de ir tan lejos con tan escasos recursos, aunque también es preciso reconocer la calidad de los mismos, desde unos intérpretes extraordinarios —salvo la excepción de Anders Ek (Sebastian Fischer), actor no habitual en Bergman— hasta un operador de la maestría de Sven Nykvist en su riquísimo uso de la foto en blanco y negro.

Si el tema de la humillación es ya "clásico" en Bergman (recordemos "Noche de circo", "El silencio" y "La vergüenza", como ejemplos destacados de ello dentro de sus diferentes épocas), el del enfrentamiento arte-censura no había tenido una manifestación tan clara en su obra hasta la llegada de "El rito". La prohibición por obscenidad y escándalo público de una escena representada por una compañía de teatro en gira sitúa a los miembros de ésta frente a un juez local que les somete a interrogatorio. El desarrollo individualizado del mismo, alternando con las secuencias en que se nos muestra las relaciones interpersonales de los componentes del grupo, conforma el núcleo estructural de la película, el armazón sobre el que Bergman construye su alegato. Porque en esos interrogatorios se produce paulatinamente un desplazamiento de los

(1) Palabras recogidas, igual que la cita siguiente, del libro "Conversaciones con Ingmar Bergman", de Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima, publicado en España por Editorial Anagrama (Barcelona, 1975).

papeles previos del juez y los acusados: mientras el primero se va debilitando en los atributos "propios" de su puesto, los actores trazan alrededor de su oponente un círculo de interrogantes y negaciones en que aquél acaba cayendo. La inicial seguridad del juez en su función —aunque desde el principio le veamos como un hombre problematizado e inquieto— queda transformada radicalmente, teniéndose que refugiar o bien en las normas impuestas por un trabajo que él no quería y con el que no se siente solidario a nivel personal, o bien en una dejación de su poder, que le conduce finalmente a pasar de acusador a acusado, a ser víctima de la humillación y de la muerte.

En este sentido, las conclusiones que Bergman alcanza en "El rito" son tajantes: el arte debe destruir sin reservas la represión encarnada por la censura, y debe destruirla basándose en sus propios medios, en el convencimiento de que la inteligencia siempre acaba por ser más potente que todo aquello que se opone a su ejercicio e intenta negarla. El rito dionisiaco con que concluye el film no es, así, otra cosa que la concretización formal de todo el juego envolvente que a lo largo de los interrogatorios han ido desplegando los actores encausados. El arte, su necesidad de libre expresión, doblega a la autoridad que intenta imponerse despóticamente sobre él. Y todo censor (y la sociedad que se cobija tras él y la origina)

ha de morir en la angustia de sus propias contradicciones y en la humillación de una derrota inapelable. ■ F. L.

ARTE

He ido a ver la exposición inicial de una nueva galería de arte... —otra... ¿cuántas ya?— que ha abierto aquí en Madrid, en la calle Jorge Juan, número 5, y que se llama Cambio... No tiene nada que ver con la revista de este nombre. Pura coincidencia. Anunciaban la exposición como un conjunto de "realistas"... de esos pintores a los que se llaman "realistas" y que yo me niego a considerarlos así, por las razones que en algún momento he explicado. Pero, en fin, allí habla cuadros de Antonio López García, de Matías Quetglas, de Quintero y de otros más. Ya me ocuparé de esa exposición. Pero antes tengo que ocuparme de la que Rolando tiene abierta aún en la galería Inguanzo. Me refiero a Rolando Campos, ese pintor sevillano que puede ser clasificado, igual que esos de Cambio, como un "realista", aunque ya no lo considere así ni a Rolando ni a ellos.

Rolando Campos Galería Inguanzo Madrid

Lo dijo una vez Unamuno, y para otra circunstancia muy distinta. Dijo: "Me apresuro a leer a Kierkegaard antes de que se ponga de moda". Si yo fuese un coleccionista, si yo tuviese cuatro perras gordas, podría parodiarse y decir: "Me apresuro a adquirir rolandos antes de que se pongan de moda". Pero, tranquilos: Ni yo seré coleccionista, ni tendré las cuatro perras que son necesarias para ello.

Pero, por lo que veo, puedo dormir tranquilo. He vuelto a la exposición de Rolando en Inguanzo y, sí, hay algún punto rojo de "adquirido", pero son muchos los cuadros que esperan tranquilamente a que yo sea —sonrílo al escribirlo— una fuerza económica. Tranquilo.

He visto, como iba diciendo antes, a los "realistas" de la galería Cambio; he visto también, aquí en Inguanzo, a ese otro

"realista", a Rolando. Y así, cada uno es cada uno. Es verdad que cada uno de ellos busca la realidad en lo que es visible para todos, pero cada uno de ellos tiene su propio camino. Ese, el camino de cada uno, es lo que los diferencia a todos de todos los demás. Cuando me ocupe de los que están en Cambio, me referiré a esos caminos. Ahora, por una simple cuestión de prioridades, me toca referirme a los caminos de Rolando.

Lo que caracteriza fundamentalmente a la pintura de Rolando es que él no persigue al "realismo"; él persigue a la realidad. El "realismo" —perdónese la palabra antihegeliana, pero acéptemela a título provisional—, el "realismo" es la ideología de una realidad que se sistematiza

ocupación más o menos sistemática del sol y de la luz. Y la verdad, todo lo de Rolando está sistemáticamente alejado del impresionismo. Hay en lo suyo, por ejemplo, árboles, algún monte, alguna lejanía... Pero cada cosa tiene una individualidad que elude tanto a la luz como al conjunto paisajístico. Lo suyo son individualidades que eluden la globalización de una visión total. Son personas o cosas cuya entidad aceptan la condición fantasmal... Esa identidad con los fantasmas que tienen todas las cosas cuando se las mira de una manera especial... Por eso, en alguna ocasión, y creo que a propósito de Rolando, yo he tratado de restaurar para lo suyo aquella denominación antigua de Franz Roh, de "realismo mági-



Pintura de Rolando.

para cualquier tipo de expresión, en este caso para la pintura. Y la realidad, en cambio, es el núcleo del cual nace. Ahora bien, en todos los casos, el realismo se funda en una realidad visible y, en lo que a la pintura respecta, solamente visible. Una mínima consideración circunstancial y lateral nos dice que la realidad no es, no tiene que ser, simplemente visible... ¿o no? Pero, en fin, dejemos por el momento ese problema metafísico.

Digo que Rolando ha prescindido de la ideología para ir directamente al núcleo: ha hecho caso omiso del "realismo" para ocuparse directamente de la realidad. Realidad también visible, tangible y físicamente discernible. ¿Qué realidad, qué realidades?

Es cierto que en algunas ocasiones, Rolando se ocupa del paisaje. Son pocas esas ocasiones. Porque el paisaje requiere una

co". Denominación ya antigua, sí; pero más verídica que esa que tanto se usa para los buscadores de los actuales fantasmas de la realidad.

Y hasta tal punto está Rolando identificado con los fantasmas de la realidad visible, que su vehículo no es tanto la luz, sino la sombra. Rolando es más afín al difuminado que el cromatismo que produce la luz. Y otra cosa: la visible realidad de las cosas vistas de una manera especial; por ejemplo, esos personajes que se niegan a someterse a la ley fija de los cuerpos fijos y se entregan a ese temblor de los cuerpos cuando a la vista se la somete a un estado especial...

Voy a ver si puedo adquirir algún rolando "antes de que se ponga de moda". Pero por lo visto, no hay cuidado: la gente ni se entera de que ahí hay un pintor de verdad. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



"El rito" ("Riten", 1966), de Ingrid Bergman.