

sa. Pero ya está. Me he propuesto no volver más sobre aquellas andadas.

José Abad. Esculturas en Ramón Durán. Madrid

Si algún reproche tuviera yo que hacerle a ese escultor con motivo de su presente exposición sería la de su excesiva productividad. No me atrevo a reprocharle su excesiva juventud, porque ese defecto, estoy seguro, de que se le curará con el tiempo. Pero algo parece indicarme que lo primero —la productividad excesiva— es consecuencia de lo segundo, de la juventud. Hace falta ser muy joven para querer decirlo todo en una sola exposición. Todo: las afirmaciones y las rectificaciones.

Una característica salta a la vista, a la primera ojeada que se dirige a esta exposición: José Abad no cuenta con las grandes masas más o menos amorfas o más o menos morfologizadas. Prescinde de ellas, no tanto por deliberación cuanto porque no tiene necesidad de utilizarlas.



En realidad, las formas de José Abad nacen desde la forma. Quiero decir que no se producen a partir de una informe materialidad previa, sino a partir de un reducido elenco de unidades morfológicas: en su caso, generalmente, de grandes barras cuadrangulares y de gruesas superficies cúbicas, igualmente cuadrangulares. Hasta ahora no se le advierte ninguna incursión cónica, ni cilíndrica,

ni esférica, como tampoco se le advierten formas circulares.

Con esas dos formas modulares construye su mundo... Y hablo de «formas», repito mucho esa palabra, porque ahí está precisamente su mundo, más que en el puramente espacial, aunque éste último se le advierta ya en el horizonte de su futura problemática. Precisamente ahí, en el cultivo de la forma, más que en el del espacio, está la diferencia entre José Abad y sus no negados maestros, a los que tanto recurren algunos malintencionados cuando quieren negarle a Abad lo que le corresponde. ¡Como si tener maestros, como si ser, en Arte, hijo de padres conocidos, pudiera ser la base de un reproche!

Ahora bien, todo artista, cuando verdaderamente lo es, vive más de sus limitaciones que de sus facultades. El artista verdadero tiende a auto-limitarse con una infusa conciencia de que ese límite hace que, luego, su obra esté determinada mucho más por los problemas que por las soluciones.

Lo de Abad, como digo, está limitado —voluntariamente limitado— por esas dos unidades morfológicas previas —unidades de transformación—, la barra cuadrangular —la llamaré así— y la superficie gruesa, también cuadrangular. Es decir, él parte de formas y se encamina, mediante el proceso transformativo en que consiste su escultura, hacia nuevas formas. Pero la morfología desde la que parte es muy nítida. (Hablo de morfología y no, directamente, de geometría, para dejar entrever, de alguna manera, que esas unidades básicas de que parte no son lo que son fanáticamente). Y como esa morfología previa es muy nítida, la transformación tiende a producir... ¿cómo lo diría?... un cierto desorden.

Las barras se doblan, se quiebran, niegan el camino emprendido para volverlo a emprender... Todo lo cual —esa amalgama— se enfrenta con la definición enemiga de una superficie que opone su nitidez, o con el marco, también enemigo, de esa misma unidad-barra que define un límite también cuadrangular y

que frente al maremágnum lineal insinúa vacíos, ahora sí, espaciales... ¿Un cierto desorden he dicho? No: una cierta libertad. No confundamos una vez más a la libertad con el desorden para darle argumentos a los liberticidas.

En definitiva, la libertad de creación es la facultad de este, como de todo verdadero artista. Pero obsérvese cómo éste, al igual que todo verdadero artista, se impone límites previos a fin de que su propia libertad no se le transforme en libertinaje. Eso se puede traducir de otra manera: a fin de que sus problemas no queden sustituidos por sus soluciones. No me gustaría hablar aquí de la libertad dentro de un orden para no confundir mis palabras con las de gente que no me gusta. Diré simplemente que se trata de la libertad que produce todo orden verdadero o, al revés, del orden que produce la verdadera libertad.

He ahí por donde hasta desde la mismísima consideración sobre la obra de un artista pueden surgir conceptos parabólicos sobre el sentido de la libertad. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

T EATRO

Las falsas imágenes

Quizá no estaría de más, a la hora de las notas de final de temporada, hacer una consideración sobre las características generales del teatro de nuestros días o, al menos, del teatro que se hace en los escenarios españoles. Diría yo que, con las excepciones o semilexceptones de rigor, está dominado por un terrible fraude antropológico, por un falseamiento sistemático de la imagen del hombre. Es normal que, con frecuencia, y en nombre de las realidades sociopolíticas, determinados sectores se levanten contra la placidez conservadora de tan-

tas comedias. Se percibe, por decirlo de otro modo, el reto que interesado practicado sobre el modelo, y este último impone su inevitable confrontación. La sociedad es «otra cosa».

Menos frecuente resulta la conciencia de las trampas efectuadas con la entidad humana, a través de su sumisión a las exigencias del argumento y a los distintos grados de tipificación propios del «personaje teatral». Todo está sometido a la abstracción intelectual, siempre fácilmente domeñable. Incluso cuando se habla de «situaciones límite» se habla de un tipo de convenciones, de un lenguaje y de una gestualización determinados, aunque los personajes sigan siendo antes disciplinados, que se rebelan dentro de los cauces —por muy aparatosos que parezcan— que esa situación límite establece.

Todo ello, en definitiva, tanto a niveles sociológicos como antropológicos, va produciendo una sistemática desvirtuación de la realidad, una enajenación culturalista y llena de clisés, que se revela abominablemente ridícula cuando nuestra experiencia personal se encuentra ante una verdadera y viva situación límite, marcada por la presencia de una serie de fuerzas desconocidas.

Resulta entonces que nuestro «conocimiento de la vida», a través de los personajes de ficción, es mucho más que una ignorancia, en la medida en que nos encontramos condicionados por una serie de modelos que no resisten la confrontación con una realidad rebelada. El nombre de Artaud, y su famoso trabajo sobre los apesados, adquiere entonces su pleno sentido, en tanto que sólo una calamidad puede acabar con tanto automatismo y favorecer el descubrimiento del hombre ante sí mismo.

La gran cuestión y la gran acusación contra nuestra época estaría en preguntarnos por qué ha de ser la agonía, la situación límite, la que ha de revelar nuestra enajenación cotidiana, la que ha de poner en fuga, a costa del dolor, a tantos personajes y tantos modelos de conducta supuestamente realistas. ■ JOSE MONLEON.

C INE

Es el hombre quien debe morir

Para seguir verazmente a un autor es preciso ir conociendo su obra en el mismo orden cronológico con que él la produce. De alguna forma, toda película comienza donde la anterior ha terminado; el «fin» que aparece en el último fotograma es sólo provisional, su real valor nace como primer título de crédito del film siguiente. Cuando esa obra se sustenta en una búsqueda exploratoria, en un análisis progresivo, la necesidad de conectar sincrónicamente con el cineasta se hace ya imperiosa. Claude Chabrol es un autor de tales características; lamentablemente, el acceso de su última y más importante producción no ha podido efectuarse de manera más confusa. Porque «Que la bête meure», ahora estrenada (y «traducida» con el estóldo título de «Accidente sin huella»), va inmediatamente detrás de «Les biches» —no exhibida— y «La mujer infiel», que se presentó en la primavera de 1970. A su vez, y perteneciendo al mismo año (1969), antecede a «El carnicero» —proyectada el pasado verano— y está realizada dos años antes de «Al anochecer», exhibida este mismo invierno, figurando entre estas dos películas últimamente citadas «La rupture» (1970), que no hemos visto. Difícil me parece, de esta manera, seguir la trayectoria creadora de un artista, convirtiéndose esta dificultad en uno de los muchos problemas que debe afrontar el crítico de cine en España. Y que trasciende incluso al público, al privarle de una continuidad, que convierte en más ricas y complejas las obras y en más apasionante su contemplación. Porque, tengase en cuenta, además, que prácticamente en medio de los films mencionados se produjeron los estrenos de «Le beau Serge» (1958), «Les cousins» (mismo año), «Ophelia» y «Landrú» (ambas, de 1962)...

"Catalunya patria del meu cor."

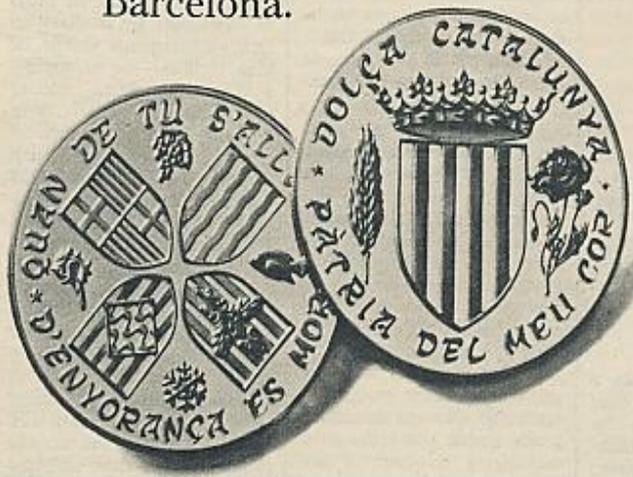
Usted quiere a
Cataluña.

Ahora llévela siempre
consigo representada en
esta hermosa joya,
en este regalo eterno.

Desde 20 a 65 mm. de
diámetro, con series
numeradas, de interés
para coleccionistas
e inversionistas.

Emisión especial y
exclusiva, patrocinada
y presentada por los
Ayuntamientos de
Barcelona, Gerona,
Lérida y Tarragona,
y por el Banco de Bilbao.

Acuñación en oro
900/000, hecha en los
Obradores Pinar de
Barcelona.



Distribuidor exclusivo
para todo el sector bancario mundial.



BANCO DE BILBAO

En todas sus oficinas de España y Europa.

La forma en que hemos ido conociendo la filmografía de Ingmar Bergman, Joseph Losey o tantos otros directores esenciales, viene a dar certidumbre a este hecho fácilmente constatable.

«Voy a matar a un hombre. No conozco ni cómo se llama, ni su dirección, ni su aspecto físico. Pero le encontraré y le mataré», frase que marca el punto de partida de «Que la bête meure», indica bien a las claras dos de sus premisas fundamentales: a) Nos ha llamado ante la historia de una presunta gran venganza (pues el autor de dicha frase es un escritor cuyo hijo fue atropellado y muerto por un automovilista no identificado), b) asistimos a un itinerario físico, provocado por esa búsqueda del ser desconocido. Premisas ambas que Chabrol utiliza como rampa de lanzamiento para su profunda reflexión en torno al hombre contemporáneo, a su débil y triste, y caótica e insignificante situación existencial; a su incapacidad para obrar de acuerdo con su razón más allá de lo que el sentimiento le permite; a su culpabilidad casi inmanente, originada quizá en una extraña fuerza del destino, y transformada por una compleja tela de araña socio-moral. Aspecto este último que enraza en la obra de Fritz Lang, como demostraría hasta el límite «Juste avant la nuit», según traté de analizar en mi crítica de TRIUNFO, núm. 491.

Admito desde ahora mismo que toda mi valoración de «Que la bête meure» parte de una determinada interpretación de su desenlace, no coincidiendo con la mantenida por gran parte de la crítica e incluso con el mismo Chabrol. Pero el respeto que me merece el lector que aún no conoce la película me impide, al mismo tiempo, ser más explícito en este desacuerdo. Nos hallamos, pues, ante un caso flagrante de «las delicias de la ambigüedad».

Si hace unas líneas anteponia yo el adjetivo «presunta» al concepto «gran venganza»,

era porque, dentro de esta interpretación, de lo que nos está hablando el autor de «Le boucher» es de la imposibilidad del ser humano para llevar a cabo una acción éticamente imperativa (y me abstengo de calificar positiva o negativamente dicha acción) hasta su final. Estamos, entonces, en los antipodas de la tragedia griega, en el punto más divergente de una concepción heroica del Universo. Al igual que Bergman —paralelismo ya establecido por Robin Wood y otros ensayistas—, Chabrol se complace en presentarnos lúcidamente nuestra mediocridad, nuestro continuo juego de la oca de acto fallido en acto fallido, nuestra incesante búsqueda del fracaso como situación vital. Pocos creadores como él han sabido dar testimonio del marasmo depresivo en que nos hallamos, de esa falta de valoración subjetiva, del incesante «nada vale la pena», que hoy es la fórmula vital de todos o casi todos nosotros.

Realmente, como queda grabado en las inmensas imágenes finales, «no es sólo la bestia la que debe morir; el hombre, también...». Hacia una aniquilación, hacia un infinito, hacia una nada... ¡qué más da! No vayamos a ser racionales precisamente en el último minuto. ■ FERNANDO LARA.

This country of hell

«Lejos de los árboles», de Jacinto Esteve, aparecía recomendada en nuestro número anterior. Nos referíamos entonces a una película que ya no existe. Lo que nosotros estimábamos era un film de ciento diez minutos, no un conglomerado de secuencias deshilvanadas que muestran su incoherencia durante setenta y nueve minutos. Pocos son para las dieciocho horas de material filmado, recogidas a lo largo de varios años. Suprimir treinta y un minutos de una película de las caracte-