

# ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

pasiones y tensiones entre los seguidores de las diversas religiones. También hay que aclarar que no se trata de un libro de grandes síntesis para un público general, sino que en su metodología, pretensiones y exposición se advierte claramente que va dirigido al especialista universitario.

En un primer análisis, Desroche apunta a una clarificación de los términos mismos de la cuestión objeto de su estudio para, partiendo de las sociologías religiosas, plantear el punto de despegue para la elaboración de una sociología de las religiones. Me detendré algo en esto, porque considero que aquí radica el núcleo central de las ideas que se desarrollan a lo largo del volumen.

El autor establece una diferenciación en distintos niveles de las sociologías religiosas en un primer supuesto de que en estos dos términos el epíteto determine al sustantivo; es decir, en el caso de que se trate de una sociología propuesta por una religión. En primer término contempla las llamadas «doctrinas sociales» —teología o filosofías sociales— de las distintas Iglesias, que, renunciando a considerarse sociología, tienen conciencia de lo que son en realidad: el concepto de la sociedad humana desde el punto de vista de la inspiración religiosa confesada por ésta o aquella Iglesia.

Otra diferenciación que establece el autor en el contenido que se acoge bajo el calificativo de sociología religiosa se refiere a las sociografías descriptivas de las mismas sociedades religiosas. Estas sociografías son resultado de los métodos de observación, inventario y de medida propios de la sociología empírica de todos los hechos sociales. Esta sociografía, practicada por una sociedad religiosa sobre sí misma, da lugar a una sociología pastoral o una teología sociologizante.

Por último, Desroche hace referencia a una eclesiología inductiva y praxológica que pretende un gobierno democrático del pueblo de Dios. Es decir, que tiende a una estructura religiosa integralmente congregacionista.

En el supuesto contrario al anteriormente expuesto, es decir, cuando es el sustantivo el que determina al epíteto, cuando se trata de

una sociología sobre las religiones, se perfilan otras diferenciaciones, pero todas tienen una base común: no puede haber una sociología religiosa que no sea una sociología de las religiones. ■ PEDRO FERNAUD.

## ARTE

Las grandes galerías españolas cierran y abren la temporada casi siempre con exposiciones colectivas. Lo del cierre con artistas «de la galería» se explica por la presencia del verano. Lo de la apertura —si se trata, como en la que voy a comentar, de una presentación de grupo— tiene otra significación: es como un prólogo a la actividad de un año con una labor que desborda lo personal. La Galería Juana Mordó, para la apertura de este año se ha asociado con la otra Juana de las galerías españolas —Juana Aizpuru, de Sevilla— para presentar una colectiva de nueve jóvenes artistas de esa ciudad. Ya empezó la temporada.

### Nueve pintores de Sevilla

En el prólogo, que me tocó hacer a mí, acaso por razones de paisanaje, yo hablaba de esa ciudad —Sevilla— que desde el siglo dieciocho viene dimitiendo de su condición de ciudad para ruralizarse cada vez más, y de ese grupo de artistas civiles —es decir, ciudadanos— en cuya presencia veía yo uno de los posibles síntomas de la recuperación de un sentido de la ciudadanía... ¿Se entenderá aquel reproche en su sentido justo? Y, sobre todo, ¿se entenderá esa argumentación final como una puerta abierta a la esperanza? Entendámonos: lo que yo espero —lo que yo deseo— no es sólo la recuperación de una pintura, sino la recuperación de una ciudadanía... Aquello vendría con esto.

Pero dejemos eso por el

momento. Si yo quisiera extraer un fácil sintomatismo de esas previas y apresuradas palabras, me bastaría constatar cómo en esta exposición se advierten dos tendencias fundamentales: una cierta recuperación del realismo y una cierta investigación en los dominios de la forma más o menos geométrica. Lanzado ya a la senda de la fácil sintomatología, lo primero, lo del realismo recuperado, vendría a significar algo así como una responsabilización a nivel sociológico de ciertas realidades que es necesario constatar... Lo segundo, la analítica formal, vendría a ser como el síntoma de una recuperación racional y racionalizadora... Pero no: la extracción de esas consecuencias sería demasiado fácil para que fuese cierto.

La cuestión es mucho más sencilla. No se trata de que la pintura esté rectificando una serie de vicios sociológicos. Se trata de que la pintura está rectificando una serie de vicios estilísticos de la pintura misma. Quien soportó, como lo soportó yo hace ya largos años, el criterio no sólo oficial, sino superestructural que imperaba en esa ciudad, no puede menos de quedar sorprendido porque «eso» que enseñan ahora esos muchachos en Madrid, no sólo se haga en Sevilla, sino que, además, cuente con una cierta audiencia. Lo que ocurre es que Sevilla, como cualquier ciudad del mundo, está cambiando. Hay un sentido nuevo de la responsabilidad ciudadana —es decir, si, política—, y, como consecuencia de ello, una serie de actividades responsables están agudizando su responsabilización. Eso que vemos en unos cuantos jóvenes pintores no es más que un pequeño reflejo en la pintura de esa situación nueva de la ciudad.

Un cierto «realismo» y una cierta investigación de la forma... Quien pudiera añorar la supremacía de viejos academicismos imperantes, podría pensar que en eso del realismo no hay nada nuevo. Pero aquello no era el realismo: era el estampismo, complaciente y conformista de una situación. Este realismo de ahora supone una etapa previa, abiertamente crítica, que en Sevilla representó, por antonomasia, Francisco Cortijo. Luego, esa situación empezó

a profundizar en sí misma por una vía mágica y poética que el mismo Cortijo inició, que continuó personalmente Carmen Laffón y que llega a Teresa Duclós, representada aquí en la exposición. Porque lo de Francisco Molina no es exactamente «realismo». Lo es sólo en cuanto es una manera de expresionismo... Pero, curiosamente, el suyo es un expresionismo que no

de la pintura. Este es el caso de José Ramón Sierra, quien desde el campo de la forma hace incursiones expresivistas y pictoricistas, llenas de gracia, si no de evidente contenido expresionista. En realidad, se trata de un deliberado juego contradictorio, dentro del que está también Juan Suárez. Pero éste, más entre la abstracción geométrica y la representación deliberada.



debe eludir, y no elude, un cierto lenguaje surrealizante, como afirmando que el surrealismo es una forma de la expresión. O que el «realismo mágico» es más lo primero que lo segundo.

El caso es que esa dimensión, entre mágica y poética, es la que informa al nuevo realismo de los jóvenes de Sevilla. Eso es lo que determina, por ejemplo, la pintura de Claudio, el cual, incluso, puede detenerse en el costumbrismo, pero salva su escollo por una especie de entrada en los dominios de la extrañeza.

De ahí se pasa ya a los dominios de la analítica formal. Pero hay quien no quiere entregarse a la dictadura omnívota de la geometría, y al pasar por ella se deja llevar por las solitaciones

Los que llamo «analítico-formales» son más lo último que lo primero. Estarían representados por Gerardo Delgado y José Soto. Y son más lo segundo, digo, porque más que la investigación de la forma les interesa la presencia fáctica de la forma. Gerardo Delgado juega entre la geometría de la forma y la del espacio: entre la cubitización real de la forma y su expresión teórica y abstracta. Claudio, recreando una puesta al límite —como en los momentos extremistas de un Malevitch o un Mondrian— de un juego de rectas y su distribución espacial sobre el plano...

Me queda referirme a los dos últimos —Francisco Rivas y Juan Manuel Bonet—. Su experimentalismo formal



está hecho desde el conocimiento teórico de las cosas que tocan. En realidad, pocas veces puede uno referirse al concepto de juego con más propiedad que ante las creaciones de estos dos jóvenes, que trabajan conjuntamente constituyendo lo que llaman «Equipo múltiple». Y que, además, escriben conjuntamente. Ellos son, creo, la más joven promoción de críticos de arte españoles. Su labor crítica conjunta en «El Correo de Andalucía», de Sevilla, ha sido hasta ahora verdaderamente ejemplar. ■ **JOSE MARIA MORENO GALVAN.**

## CINE

### Más o menos, «Muerte de un ciclista»

«Crónica de una señora», de Raúl de la Torre (1971), pertenece a lo que se suele llamar «cine de crítica social». Denominación genérica de uso habitual en los años cincuenta, el film, en su estructura narrativa responde más a esa década que a la presente. Viene a ser una especie de «Muerte de un ciclista» aplicado a la sociedad argentina en su rama de la «aristocracia ganadera»; es decir, la alta burguesía latifundista que, residente en Buenos Aires, basa su poderío económico en la explotación de los productos cárnicos.

De la Torre ha fijado su mirada en dicha clase a partir del análisis de la crisis vivencial experimentada por una de sus componentes, Fina (Graciela Borges), tras el suicidio de su amiga Cecilia. El brusco despertar que ese hecho le produce, sus intentos por escapar a toda una serie de ataduras morales y convencionalismos, la trayectoria que marca su búsqueda de personalidad, de relaciones más plenas con los otros, tienen

como continuo telón de fondo las coordenadas —traducidas en condicionamientos— que su clase social le impone. Con ello asistimos a una narración en doble plano: el del deseo de emancipación de una mujer y el de los términos en que esa liberación se efectúa. O, como concluye la película, deja de efectuarse casi fatalísticamente.

Pero el problema vuelve a ser el mismo de tanto cine didáctico, de tanta obra de tesis, con los que la «crítica social» se emparenta a nivel de primos hermanos. Si «Crónica de una señora» resulta un film en buena medida convencional, falso en un tanto por ciento bastante elevado, no es porque «las cosas no pasen así», sino porque el método de acercamiento a esas «cosas» las organiza de manera artificial, encuadrándolas en unos moldes que previamente se habían establecido en un análisis de tipo sociológico. Por supuesto que todo creador esquematiza de alguna forma la realidad, por supuesto que todo planteamiento que no conlleve un estudio del contexto en que los personajes se mueven resultará incompleto, pero es a partir del desarrollo vital y libre de esos personajes como dicho contexto quedará esclarecido, no procediendo de manera indirecta cara a ellos. Sustituir el proceso intuitivo de la creación por otro de carácter lógico, en el que la realidad se ofrece como producto nacido de un análisis puramente racional, es algo más que peligroso. Engendrará excelentes críticos, pero nunca excelentes autores. Era la trampa en la que cayó de bruces el «realismo crítico».

Era la trampa que nunca pudieron salvar hombres como Bardem o Sastre o López Salinas, entre nosotros. Sé que ahora resulta muy fácil decirlo, en cuanto que una concepción más amplia y flexible del hecho artístico por parte del pensamiento izquierdista —potenciando elementos que años atrás se consideraban idealizantes, retrógrados— nos evita la asfixia creadora que unas reglas estrictas originaban.

Pero precisamente por todo ello hablaba al comienzo de que «Crónica de una señora» me parecía una pe-



lícula «antigua». Con esto no niego —insisto— que la alta sociedad argentina sea así; lo que creo inválido es la formulación dramática, el trasunto estético de la problemática de esa clase, centrada, además, en el itinerario moral de un personaje concreto. El caso del segundo largometraje de Raúl de la Torre (tras «Juan Lamaglia y señora» y anterior a «Heroína», también con la excelente Graciela Borges como protagonista, estrenada este mismo verano en Buenos Aires) ni es el primero ni será el último. Dentro de una temática muy similar a la de «Crónica de una señora», recuérdese «Con los ojos cerrados», de Richard Brooks, donde ni siquiera el autor de «A sangre fría» lograba evitar los riesgos de un esquemático didactismo. Otra cosa es que el film de De la Torre signifique un dato relevante dentro del cine argentino. Entraríamos ya de lleno en un problema diferente. ■ **FERNANDO LARA.**

### Pros y contras de Hitchcock con Chabrol

Conocido es el entusiasmo que Claude Chabrol profesa por Hitchcock. Ya antes de iniciarse como realizador de películas, Chabrol escribió un libro sobre el director

americano, en el que analizaba, no sin cierto apasionamiento, la personalidad del «mago del misterio» y, sobre bre todo, su peculiar (y maestra) narrativa cinematográfica.

Creo que conviene no olvidar este entusiasmo de Chabrol al acercarse a su penúltima película, «La década prodigiosa», porque en ella se recogen con evidente claridad cuantos estímulos hitchcockianos han ido recibiendo a lo largo de su vida los componentes de la «nouvelle vague», de la que Chabrol es casi creador. El misterio, la complejidad psicológica de unos tipos humanos envueltos y casi identificados en un contexto que, en ocasiones, es simplemente geográfico, un sentido del humor que autoriza la ironía sobre la propia obra que se está creando, sobre el absurdo de la existencia de una película y su entidad artística, y un cierto afán por aumentar el sentido de la obra a circunstancias que superen la anécdota o el divertimento y se constituyan en reflexiones competentes sobre el valor del hombre en dimensiones de absoluto o sobre las relaciones humanas y el inevitable fatalismo que las domina... son algunos de esos elementos hitchcockianos que Chabrol admira y no ha olvidado nunca en sus películas.

Pero «La década prodigiosa», que se plantea como un nuevo rompimiento en la trayectoria de Chabrol, o al menos como un paréntesis del nudo principal de sus últimas producciones (contradicciones y decadencia moral de una burguesía vencida por su propio juego), es una película que se acerca a Hitchcock, casi en homenaje descarado aun cuando conserve —en lo fundamental— la insustituible personalidad chabroliana.

«La década prodigiosa» es una meditación sobre la culpa, la necesidad de la culpa, el fatalismo de la imperfección y el falso valor moral de la pureza que tiene su razón de ser en condicionamientos muy lejanos a la moral. El misterio de una invencible atracción al pecado y el conflicto íntimo del personaje que lo sufre son los puntos básicos del planteamiento de Chabrol. Al menos, en la primera parte de la película; sin embargo, la continua referencia a un tipo de cine que el realizador admira, le obliga a un tributo excesivamente caro. Querer estar en Misa y repitiendo conduce a la ambigüedad. Hay en «La década prodigiosa» un cuidado exagerado por la construcción de la intriga, por el mantenimiento del «suspense», por la floritura de la puesta en escena (y aquí reside quizá el mayor interés de