

tar una comunicación sobre fuercismo y literatura vasca del XIX, me forzó la elección, permitiéndome escuchar una excelente aportación del historiador francés Manuel Larraz sobre la utilización política del teatro en el Cádiz de las Cortes, pero por compensación me privó de asistir a una sesión de mayor interés global, que inauguraba el trabajo de Lucienne Domergue sobre el pensamiento reaccionario frente al despotismo ilustrado y que clasuraba Evelyn López Campillo planteándose el tema de los intelectuales bajo Primo de Rivera. Además, el hecho de permanecer en una sala podía obligarle a uno a escuchar intervenciones de nula calidad.

En todo caso, la situación no podía mejorarse ante la presión del número, y bastante hizo la organización —que presidía Noël Salomon y administraba el matrimonio Martínez Azaña— con disponer una acertada distribución de temas y permitir un espacio suficiente para la discusión de los textos presentados (1). Regresé a España antes de que tuviera lugar la sesión especial de reunión de investigadores, y en cualquier forma, el verdadero balance sólo podrá establecerse cuando, de aquí a un par de años, sea una realidad la edición de las actas (2). Por el momento, ya es bastante con afirmar la vigencia de la investigación histórica y literaria sobre nuestro país a escala mundial. ■ ANTONIO ELORZA.

(1) La sede fue el Instituto de Estudios Ibéricos e Ibero-Americanos de la Universidad de Burdeos-III, en Talence, localidad situada al Sur de Burdeos y en la que está instalado el complejo universitario.

(2) Están en curso de publicación las Actas del IV Congreso de 1971, corriendo a cargo la edición de la Facultad de Filosofía y Letras de Salamanca.

ARTE

La galería Múltiple 4.17 —"la galería"... la llamaré así para ajustarme más al objetivo a que se refiere esta crónica, que al de su especificidad, que es el de tienda de los objetos de arte que llamamos "múltiples"— ha iniciado su temporada expositiva del curso 74-75 con una muestra con-

junta de tres artistas: de la escultora Elena Laveron, de la ceramista María Bofill y del que llamaré escultor Jaime Gaztelu.

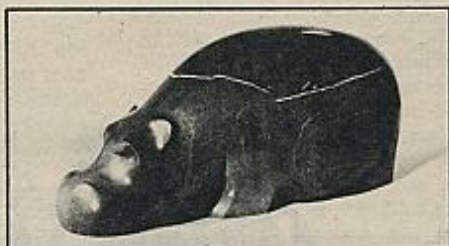
Múltiple 4.17

Elena Laveron (escultora)

María Bofill (ceramista)

y Jaime Gaztelu (escultor)

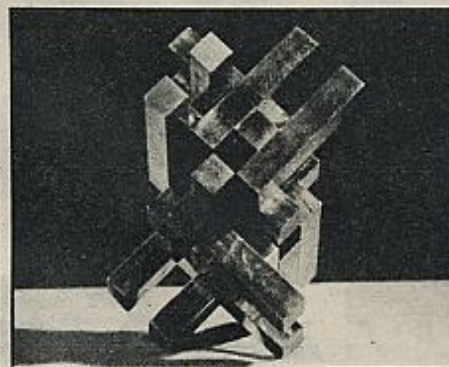
En otro tiempo, para la actividad escultórica más característica de Elena Laveron se usaba



Elena Laveron.



María Bofill.



Jaime Gaztelu.

un nombre: animalista. Hoy basta con llamarla escultora, y así queda abierta su definición para otras actividades que, efectivamente, la misma artista nos presenta allí mismo. Elena Laveron, en tanto que animalista, se define ahí como una gran exegeta de la volumetría de sus personajes irracionales —más a la manera de Pompon que a la de Mateo Hernández—. Y su virtualidad escultórica vuelve a ser en ella lo que debe ser efectivamente: un juego de volúmenes actuando en el espacio, pero con las incisiones o protuberancias leves indicativas de las extremidades funcionales de cada animal, que es donde ella «imprime carácter». Pero hay una acción escultórica externa a la animalista. No es humanista, aunque sus modelos sean humanos, porque su objetivo no es la búsqueda de «las humanidades» en el antiguo sentido universitarista del término; es simplemente escultorista. Por él busca, como los más conspicuos maestros modernos del desnudo, la contundencia de esas formas —levemente marcadas por el sentido de la expresión— frente al espacio que las circunda, pero no desdendiendo además una leve impronta de la humanidad de que proceden. Es una doble acción escultórica la que puede advertirse en Elena Laveron: la del volumen sabiamente conjugado y la de la acción espacial sobre un volumen figurativo. Pero, en cualquier caso, ahí hay una escultora pródiga de capacidades y de recursos.

María Bofill es ceramista y, como creo deducir de su nombre, catalana. Tiene el magisterio del gres, que ya es peculiar del ceramista catalán de nuestros días, tras la tradición impuesta creo que por el maestro de todos ellos: Pepito Llorens Artigas. No

me importa citar ese nombre, porque creo que ella sigue esa tradición por algo más que por la sistemática del elemento primordial: sobre todo por considerar y sostener con su obra que la cerámica es, fundamentalmente, un vacío definido, sin confundirla nunca con la escultura, más la materia y el color usado para esa definición. ¿Qué es lo que aporta María Bofill a esa tradición que, después de Pepito, pasa por Cumella? Aporta la imaginación. En la cerámica, en donde un cierto tradicionalismo es ley, ella se esfuerza por encontrar formas nuevas, acentos nuevos, pero que queden dentro de una línea tradicional. Y las encuentra efectivamente. Y encuentra además un color que algunas veces uno está dispuesto a considerar derivado de la mano femenina de que procede. Lo cual está bien: en arte se debe identificar siempre lo más peculiar del autor.

He llamado «escultor» a Jaime Gaztelu, al que creo que no conozco, porque sus formas se presentan allí como objetos escultóricos: definidas por el espacio externo. Pero no me extrañaría nada si me dijese que es arquitecto. No sólo porque en estas formas se insinúa también un deseo mínimo de definir un espacio interno: un vacío envuelto por la forma y no sólo envolvente. No me extrañaría si me dijese que es arquitecto por un cierto sentido del orden que sigue en su construcción, que creo que es modular. No me fijé, cuando vi la exposición, si Gaztelu se había valido para sus construcciones de elementos-módulos. Ahora, viendo su reproducción y recordándolos, creo que sí. Creo que Gaztelu ha construido esculturas —pequeñas esculturas— a base de módulos, y que, como consecuencia de ello, son modulares también los vacíos que envuelven y definen. Si el camino de la escultura es la arquitectura, bien venida sea: saludemosa. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

«La loba y la paloma»

Días antes de su presentación en el Festival de San Sebastián, se estrena la hasta ahora última película de Gonzalo Suárez (en espera de «La Regenta»), «La loba y la paloma», antes «Rocanegra». Y con su nueva película pueden volver a plantearse los términos que el cine de Suárez nos merece, y que ya tuvieron incluso su polémica en números anteriores de TRIUNFO (1). Es decir, de nuevo ante su película, la más bienintencionada perplejidad. Porque Gonzalo Suárez no es un realizador vulgar, sino el hombre que ha rechazado la narrativa tradicional en el cine, la crítica como entidad, el espectáculo cinematográfico como premisa, y ha propuesto en cambio «un cine que llegue a la masa desde el individuo», «para que el individuo pueda llegar a entender conscientemente y para que la masa pueda reaccionar inconscientemente». Es decir, un cine de nuevo programa, independiente de cualquier tradición cultural, libre plenamente en su creatividad y marginado de los condicionamientos mentales que impiden la comunicación plena entre la obra de arte y el individuo. Las películas en las que Suárez ha querido plasmar este pensamiento suyo son, como se sabe, «Ditirambo», «El extraño caso del doctor Fausto», «Aoom» y, últimamente, «Morbo», «Al diablo con amor» y «La loba y la paloma», que nos ocupa.

(1) Números 536 y 537 de enero de 1973.



OPERACION PLUS ULTRA

La conmovedora historia de 16 pequeños héroes.

Noticias y anécdotas de su viaje.

Dieciséis niños se encuentran con su infancia.

Todos los días en la CADENA SER, a las ocho, a las doce, a las seis de la tarde y en HORA 25.

JOAQUIN PELAEZ

Les informa a diario del desarrollo de esta popular Campaña



Organizada por:

IBERIA, Líneas Aéreas de España, CADENA SER y CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO



harto de esos condicionamientos culturales, del lenguaje narrativo rígido y ortodoxo, de las películas «que hay que defender», de la defensa de unos compromisos políticos que no son sino la autocomplacencia para un determinado sector de espectadores. Realmente, a uno le entusiasmaría encontrarse con un autor cinematográfico que tuviera el valor y el talento de saber proponer un nuevo cine, capaz de convulsionarnos a todos, de intrigarlos o de indignarnos, pero de nunca dejarnos con la posibilidad de encasillar su obra en la inacabable lista de títulos previstos. Digo esto sin pretender sentar que las películas que no sean de esta manera no encierran ningún otro valor; sólo respondiendo a la ilusión que las violentas opiniones de Gonzalo Suárez hacen concebir.

Pero es una ilusión que no se encuentra luego en las películas que llevan su firma, sino en obras que quizá él no defendería, y valga como ejemplo «El espíritu de la colmena».

Porque las películas de Gonzalo Suárez (yo exceptuaría «Aoom» de este juicio) parecen más bien responder a planteamientos cinematográficos ya muy conocidos y conservadores. (Y digo parece por si existe una sutil comunicación inconsciente que realmente consiga sus propósitos y no estuviera ahora sino «defendiéndome» de las profundas convulsiones internas que produce la película.) Pero «La loba y la paloma» no pasa de ser —creo— una vulgar historia de «suspense», con destrucción de personajes incluida, con pretendidos elementos mágicos y erotismo latente, además de referencias vagas al medio ambiente y a la fuerza misteriosa de un destino inexorable. Historia que no llega a interesar, a pesar de los esfuerzos denodados de Suárez por indicarnos con su planificación informativa la espantosa tensión vivida por los personajes de su película. Pero esa tensión pretendida no llega —para mí— a

desprenderse de la pantalla, y, como mucho, me llega la inevitable necesidad de una sonrisa cuando veo a Carmen Sevilla untar queso de Cabrales en un trozo de pan para comérselo luego «violenta y eróticamente».

La sonrisa y la perplejidad es lo que me produce «La loba y la paloma». Y si existen en la película elementos cuya sutileza o profundidad se me han escapado, pido perdón a la audiencia y me retiro discretamente.

Pero me atrevo, sin embargo, a pensar que Gonzalo Suárez podría realizar realmente un cine de interés, si se aviniera a reconocer lo que creo que son sus películas: un intento por desarrollar, en términos tradicionales, historias tradicionales. Eso supongo que le permitiría la profundización y dominio necesarios para llevar por rumbos nuevos su poética. De momento creo que, forzado por su necesidad de ser él mismo, se queda a medio camino en logros y pretensiones. De cualquier forma, y como está demostrado que una opinión cinematográfica desde estas páginas no condiciona ni la afluencia ni la opinión del público, confíemos en los resultados. Porque Gonzalo Suárez tiene perfecto derecho a hacer lo que le plazca. Y nosotros, naturalmente, a opinar. ■ DIEGO GALAN.

«Five easy pieces»: Un film del desasosiego

En el cine independiente americano de finales de los sesenta se percibe un común sentimiento de malestar, de desazón y desconcierto, que unas circunstancias históricas —la guerra de Vietnam, en primer término— motivaban de forma muy directa. El tema de la huida, de la marcha en busca de otra realidad más satisfactoria que la experimentada, del deseo de encontrarse a sí mismo a través de unas



«Mi vida es mi vida» («Five easy pieces», 1970), de Bob Rafelson.

nuevas relaciones, se convierte en constante de un grupo de películas entre las que alcanzarían particular relieve «Easy rider», de Dennis Hopper; «Five easy pieces», de Bob Rafelson, y «Drive, he said!», de Jack Nicholson.

Enmascarada bajo el título absurdo de «Mi vida es mi vida», se estrena ahora en Madrid la segunda de ellas, cuatro años después de su realización y en un local que acoge, en fórmula de programa doble, los desechos de las distribuidoras. Ni siquiera se ha aprovechado el que en estos momentos su protagonista —el ya citado Jack Nicholson— sea, junto con Robert Redford, el actor de moda en el mundo tras sus éxitos en «The last detail», de Hal Ashby (por el que consiguió el premio de interpretación en el último Cannes), y el excelente «Chinatown», de Roman Polanski. Tampoco se le ha sugerido al aficionado que —sin ir a Biarritz, donde (íntegro) formaba parte habitual de la programación para españoles— ahora tenía ocasión de ver un film que participara de un movimiento importante dentro del cine norteamericano. Se corre así el peligro de que muy pocos se enteren de la existencia en la cartelera madrileña de «Five easy pieces», obra que cuando menos no es vulgar, como la mayoría de las que la pueblan. Corresponderá entonces a algunos cineclubs especializados en

una «labor de rescate» el enmendar la plana a distribuidores y exhibidores, tan a menudo envueltos en su infinito despiste.

Cuando hablamos de «Five easy pieces» como muestra de un cine independiente, nos referimos no tanto a unas características ideológicas o estéticas como a un sistema de producción. Ya que es su génesis al margen de las grandes compañías, de los planes de la industria de Hollywood, lo que posibilita en primer término el acercamiento a una determinada temática que se considera «a priori» como no comercial (aunque, sobre todo en el caso de «Easy rider», lo fuera, y mucho). Dentro de esta producción no alineada industrialmente, el nombre de Bob Rafelson es decisivo, como también el del propio Nicholson. Adaptador de obras de teatro para televisión durante bastante tiempo, Rafelson dirigiría en el año 1968 su primera película, «Head», un musical al estilo de los de Lester interpretado por The Monkees, grupo al que él mismo había lanzado dentro del mundo discográfico. Un año más tarde, coprodujo junto con Peter Fonda y Hopper «Easy rider», pasando inmediatamente después a la realización de «Five easy pieces», cuya temática central continuaría en 1972 con «The king of Marvin Gardens». También a Rafelson —que cuenta con su propia compañía, la

BBS— se debe la producción para la Columbia de «Hearts and minds», de Peter Davis, para mí, el más clarificador de cuantos documentales se han rodado sobre el conflicto vietnamita, y que tuvo puesto de honor en la «Semaine de la Critique» cannesina de este año. Al margen del cine, hay que apuntar igualmente en el haber de Rafelson su colaboración en la puesta en pie por el Living Theatre de «El deseo alcanzado por la cola», de Picasso.

Nos hallamos, pues, ante un hombre que ha estado presente en varios de los intentos más decisivos por vivificar la cultura norteamericana y adecuarla a unas necesidades históricas y expresivas. En el carácter de testimonio de este trabajo es quizá donde «Five easy pieces» alcanza su máximo interés. Parte en ella Rafelson de un guión escrito conjuntamente con «Adrien Joyce», seudónimo de Carol Eastman, a quien también se debía el «script» de «Confesiones de una modelo», de Jerry Schatzberg. La cita no es gratuita, porque en ambas películas se describe —aunque con una estilística muy diferente, aquí más próxima a «Easy rider»— el proceso de un individuo desarraigado de su medio, insatisfecho en todos los terrenos de su vida. La trayectoria del Bobby Dupea de «Five easy pieces», joven pianista que ha abandonado tres años atrás una familia absorbente, es la de un hombre que, sin conocer ni siquiera preguntarse las razones de su conducta, va errando en la espera de que otros se la faciliten. Ni su trabajo en unos pozos de petróleo, ni su relación erótica con una camarera, ni su reencuentro familiar y el contacto con una nueva mujer, significarán para él otra cosa que decepciones en esta búsqueda y marcha continuas. Estructurada en tres partes muy diferenciadas, tímida y monótona en cuanto a puesta en escena (excesivamente subjetivizada desde el personaje de

Bob), con amplias resonancias de una narrativa típicamente norteamericana (Miller y Kazan), «Five easy pieces» manifiesta ante todo el desasosiego de una época muy difícil de vivir, el desconcierto que toda caída de una mitología provoca. ■ FERNANDO LARA.

La metafísica de lo gratuito

Cierta crítica francesa se entusiasmó ante el «Zardoz» de John Boorman, como antes lo había hecho con otras películas de este mismo director: «Leo, el último», «A quemarropa», «Infierno en el Pacífico», «Delivrance». Según ellos, Boorman es un pensador que expone continuamente reflexiones válidas sobre la existencia del hombre, su relación con el medio ambiente, con sus semejantes y, en definitiva, su postura ante lo desconocido, el origen y futuro de la vida y el sentido último de su propia existencia.

Parece correcta la deducción de esta temática del cine de Boorman. Pero lo que ya resulta algo más discutible es la validez o el rigor de su reflexión. Desde estas mismas páginas hemos comentado en diferentes ocasiones cómo el cine de Boorman nos parecía insuficiente en profundidad por mucho que en apariencia estuviese meditando sobre cuestiones importantes para todos. La falta de concreción de sus planteamientos no derivan en su caso hacia el cine «abierto», cuyo último sentido debe encontrar el espectador en sí mismo, sino a una ausencia de rigor científico, que podía convertir su cine en una continuación, algo más madura, de la filosofía del «Readers Digest». Boorman ataca, eso sí, problemas teóricamente interesantes, pero su postura descomprometida y ausente de información amplia lo convierte en cineasta ingenuo, de notable dominio técnico pero sin capacidad para el ahondamiento riguroso.