

la ejemplar. De un lado, la acción de la película se sitúa en 1936, meses antes del estallido de la guerra civil. La actriz-cantante es capaz de destapar la personalidad real de los políticos («Al principio me daba miedo hablar en público —dice uno de ellos, pero luego perdí la vergüenza—, y ya hablo, hablo y hablo») para descubrir cómo éstos acaban por destruir los auténticos valores; en este caso, la maternidad. El miembro de la CNT (o algo así) será un chulo descarado; el «señorito» —amigo de Casares Quiroga— será sólo un aprovechado. Los otros serán unos seres despolitizados que están dispuestos a gozar los encantos de la actriz para volcarse en la realidad política del momento cuando ella les puede complicar la vida. Porque ella, que va a ser madre, es la verdad perenne.

De otro lado, la picaresca —el «humor verde»— viene a remitirse, primero, a una liberalización censoral («abierto» hasta unos límites, pero rígida en otros), y segundo, a frivolidad sobre la época escenificada: si en 1936 una mujer podía acostarse con cinco hombres en una sola noche, en 1974, la hija de esa mujer sufrirá fuertemente ante la idea de tener que separarse de su único novio y no poder casarse con él. Es decir, se aprovecha el «destape» de la censura para remitirlo a una época «inmemorial» y confusa, donde todo era posible, pero se respeta la conservación de los valores eternos para nuestro presente...

«Cinco almohadas para una noche» puede, por otros ángulos, ser comentada más ampliamente: el valor de los números musicales, su estructuración, la interpretación de unos actores que pretenden emular la comedia americana y no pueden impedir los «tics» propios del sainete español, el imposible mundo de lujo donde se mueve la protagonista, su justificación... Pero ello excede

la extensión de este comentario. ■ D. G.

Etnografía subcultural

Como una prolongación de la secuencia de «Roma», centrada en un teatro suburbial de variedades durante la guerra, aparece «Polvere di stelle», de Alberto Sordi (1973), rebautizada en España «Esa rubia es mía». No es el único matiz felliniano de la película, parentesco quizá debido a la presencia como coguionista de Bernardino Zapponi —que ejerció idéntico trabajo en «Satyricon», «Los clowns» y la citada «Roma»—, pero también al tratamiento estilístico de determinadas secuencias (la inicial en la romana Galleria Colonna, la llegada del jefe fascista) y a la coincidencia en tipos y situaciones con «Luci del varietà». Pero en este aspecto, «Polvere di stelle» se relaciona, lógicamente, con todas aquellas obras cuyo protagonista comunitario es una infima compañía teatral o de revista en su peregrinar por pueblos y pequeñas ciudades («Cómicos», de Bardem, y «Las salvajes en Puente San Gil», de Martín Recuerda-Ribas, entre ellas).

Las particularidades del film de Sordi, y que lo hacen digno de interés, surgen desde un doble aspecto: su ubicación en unos momentos decisivos para la Historia contemporánea de Italia y la fiel reconstrucción de un tipo de espectáculo revisteril de gran aceptación popular. El bombardeo sobre los Abruzzos, la huida del Rey Vittorio Emanuele III, el armisticio con los aliados, la República de Saló, la derrota del fascismo y la ocupación norteamericana, van pasando al lado de esta «troupe», cuya única ilusión es sobrevivir, poder comer y dormir todos los días con las doscientas liras que les proporciona el representar su «espectáculo hawaiano». Hay algo en «Esa rubia es



Alberto Sordi, como director de cine.

mía» de resumen parábólico de las vicisitudes del pueblo italiano ante unos enormemente variables acontecimientos históricos que no llegaba ni a comprender ni a asimilar. Como también lo hay en ese paréntesis triunfal, coincidente con el avance de las tropas aliadas y con la mitificación de lo americano en cuanto símbolo de la libertad y del paraíso soñado. A través, especialmente, del personaje de Mónica Vitti —donde la actriz repite en parte su interpretación de «Niní Tirabusció»—, Sordi presenta la fascinación de ese mundo mítico, formulado a través de un lenguaje, de una subcultura, en que el cine de Hollywood tuvo papel decisivo.

Otro tipo de subcultura, con sus reglas y características propias, queda también mostrado en «Polvere di stelle»: la revista en una doble vertiente. Primero, la abiertamente subdesarrollada misérrima; después, la que imita a la comedia musical de Broadway con unos grados de sofisticación incapaces de evitar, pese a todo, tal origen subdesarrollado. La recreación meticulosa de números

musicales y «sketches» cómicos en los que, sin duda, Sordi ha recurrido a su experiencia dentro del género, constituye ese segundo aspecto de interés que antes citábamos. Se trata de un verdadero intento de etnografía subcultural, que los comentaristas de los diarios madrileños no han sabido ver, aludiendo en sus reseñas contrarias al fil a —por ejemplo— la abundancia de chistes chabacanos y de lenguaje y otras libertades de expresión, propias del teatro de los barrios bajos, sin entender, por tanto, el significado de reconstrucción de un mundo que posee la película. Sordi consigue en ella lo mejor —junto a algunos pasajes de «Amore mio aiutami»— de su filmografía como realizador. La escasa concreción de un guión que se pierde excesivamente en anécdotas secundarias, así como el continuo lugar preferente ocupado por la pareja protagonista en perjuicio de otros personajes y de la situación histórica global, impiden que «Esa rubia es mía» vaya más lejos. Defectos a los que, entre nosotros, se une la existencia del doblaje que

—aun esforzado y digno en este caso— nunca podrá traducir giros, juegos de palabras, acentos y matices que las voces originales, sin duda, contenían y valoraban. ■ FERNANDO LARA.

El sexo, como excepción

Las últimas películas de José María Forqué coinciden en una problemática común que el propio autor define como la del análisis de las relaciones en las que un ser domina o anula a otro. «El monumento», «El ojo del huracán», «La cera virgen», «Tarots» y ahora «No es nada, mamá, sólo un juego», sirven como punto de partida ese juego dramático de la destrucción para intentar abrir un campo más amplio —sobre todo, en «El monumento» y «La cera virgen»— que cubre una panorámica sobre las represiones sexuales inherentes a una sociedad como la española de nuestro momento y, hasta en ocasiones, un intento de esbozar (aunque esto sólo tímidamente) las razones que motivan tal situación.

En este sentido, las películas de Forqué, en un plano teórico, podrían inscribirse en la lista de títulos que tratan de ofrecer en nuestro mediocre cinematografía una temática ambiciosa e inteligente. Sin embargo, Forqué, que es un espléndido narrador de historias, acaba limitando esas ambiciones, en función de una pretendida comercialidad, a un plano que es más válido en su teoría que en su planteamiento. El intento de conectar con una moda cinematográfica exitosa —la del «morbo» de ciertas singularidades sexuales— limita su trabajo al de película «del momento» sin llegar a una auténtica profundización de su temática. O, lo que es lo mismo, la necesidad de una exageración del «caso» tratado en cada película (exageración que se supone proporcional a la comercialidad), además

de ocultar en cierto modo las motivaciones íntimas de Forqué en la elección de su temática, impide la verosimilitud de su trabajo.

Si en los títulos antes citados esto se ofrecía con cierta claridad, es en su última película, «No es nada, mamá, sólo un juego», donde aparece ya, a mi juicio, en todo su esplendor. Aquí, la aberración sexual del protagonista, excesivamente justificada por el «trauma» que sufrió de pequeño con la muerte de su padre, se presenta tan singularizada, que impide una ampliación del problema a términos generales. No en el sentido de que esa específica aberración sexual —la del dominio y destrucción del objeto erótico, su anulación como ser humano al servicio de una funcionalidad erótica despersonalizada— sea realmente común a muchos españoles, sino en cuanto las condiciones de esa aberración puedan servir de punto de partida a un análisis de las complejidades de una situación más común. En esta línea podían citarse algunos aspectos de «Ana y los lobos» y la totalidad de «Mi querida señorita», películas en las que «la excepción» conducía a una regla motriz de otros casos.

Forqué nos obliga a interesarnos por un caso aislado —por otra parte, sólo expresado en sus términos más evidentes—, pero sin que las peculiaridades de ese caso lleguen a turbar al espectador. En otras ocasiones hemos comentado el, para nosotros, temor de Forqué de complicarse su trabajo y llegar a servir de él para una inspección auténtica. Si la historia que narra no llega a turbarle a él mismo, a descubrirle nuevos elementos reveladores de una situación, si, en definitiva, el autor no se pone en juego en alguna medida, es injusto pretender que el espectador lo haga en su nombre. Injusto e indil porqué, en el terreno elegido por Forqué, sólo la sin-

triumfo
recomienda

ceridad arrastra emociones. El resto se limita en todo caso a una curiosidad morbosa por saber hasta dónde puede llegar el protagonista de «No es nada, mamá, sólo un juego», en sus números circenses. Quizá de este ciclo forquiano fuera «El monumento» su película más comprometida. Pero, aun así, dentro de unos límites excesivos que impedirían la sinceridad. Lo que no es ya opinable es si esa sinceridad se traduciría igualmente en ingresos inmediatos de taquilla. Uno, sin embargo, cree que el espectador medio es sensible a esas introspecciones y que, dentro de los estrechísimos límites de nuestra censura, se interesa más por aquello que le arrastra íntimamente que por lo que sólo se le ofrece como espectáculo ajeno y extraño. ■

DIEGO GALAN.

de Vila Grau, qué es, escultura o pintura?

Galería Península. Vila Grau

En efecto, y eso se hace visible en la primera ojeada a su exposición, Joan Vila Grau continúa «pintando»: continúa definiendo mediante procedimientos cromáticos cada una de las partes en que se podrían diseccionar, pues ya están ensamblados, los armazones sólidos de sus obras. Cuando así procede, es un pintor evidentemente. Pero, al margen de ello, su obra se compone de «partes» precisamente, porque está compuesta por un conjunto de fragmentos sólidos —de madera precisamente—, que quieren, porque así lo necesitan para su expresión, invadir problemáticamente otras di-

al borde de decir «escultopitajo». ¡Servidumbres del sentimiento estético de la vida!

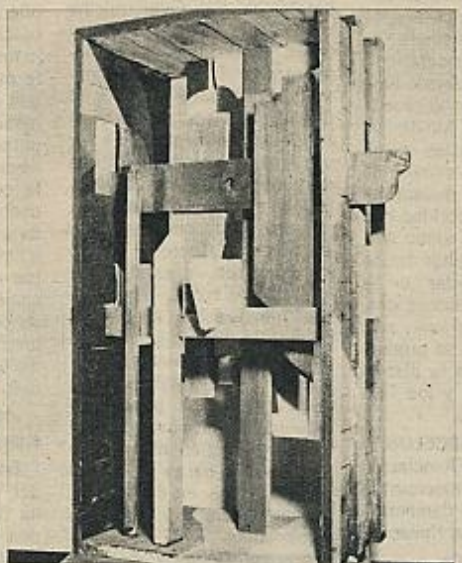
Ahora bien, si no es un «escultopintor», si me niego a llamarlo así, sin más razones, porque me niego a hacerme responsable con mi modesta prosa de ese «palabro», ¿qué es o cómo podría yo denominar a su actividad en el terreno de las artes? Es un pintor. Y mis razones tengo, además de mis sinrazones, para considerarlo así. ¿Cuáles son mis razones, ya que las sinrazones no tienen más que una explicación eufónica?

Aunque es cierto que Joan Vila Grau toma posesión en cada una de sus obras del espacio circundante que «era» privativo de la escultura, su utilización espacial y dimensional tiene un sentido inequívocamente pictórico. Me ex-

captación. ¿Cuál? La que impone siempre la lejanía o la dirección. Pero de esa manera, objetizadas, la lejanía o la dirección condicionan visualmente —como se condicionan las cosas en la pintura— la misma visión pictórica de los objetos y de los colores. Quiero decir que toda la obra de Vila Grau en su conjunto —las formas, los colores y los vacíos y las distancias— se nos ofrecen para ser captados visualmente, no también táctilmente, como la escultura. Y que por eso mismo es un pintor.

¿Por qué voto yo por Vila Grau, del que tanto he hablado en otras ocasiones como un permanente experimentador? Por esa experiencia: no por la ruptura del marco y la ortogonalidad tradicional de la pintura, no por esa invasión, consuetudinaria en él, del espacio circundante. Precisamente por la incorporación visual del espacio y los vacíos a su conjunto pictórico, y por su reducción al universo pictórico. Quiero decir, cuando insisto en el adjetivo «pictórico», que esos espacios y esos vacíos, aunque tengan un problematismo evidente para la fisiología de su obra, no están expresados como un problema expuesto al espectador. Pueden ser un problema, pero no la expresión de un problema. Está allí donde están con un sentido visual, de efectos visuales y, por tanto, rigurosamente pictóricos. ¿Por qué voto, digo, por Vila Grau? Por lo que él aporta, sin percatarse mucho, creo, de su verdadera entidad. Y lo que él aporta es la transformación del espacialismo problemático en acción óptica, es decir, pictórica.

Tenía la intención de comentar en este número la obra de dos expositores de esta galería: la de Vila Grau y la de Marta Cárdenas. Pero he agotado el espacio... y el tiempo. Quédesse lo de Marta para el próximo número, pues bien merece «capítulo aparte». ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



recciones y otras dimensiones del espacio envolvente. Como la escultura. Participa, pues, la obra de Vila Grau, tanto de la pintura como de la escultura, y si no la llamo «escultopintura» —como hace mi compañero Carlos Arean en situaciones similares, cargado con todas las razones lógicas—, si no la llamo «escultopintura», digo, es porque esa bárbara incursión fonemática me molesta eufónicamente, sin más razones, como si estuviéramos

plicaré, si puedo. En la pintura convencional, el espacio pictórico, por ejemplo, la lejanía, se expresa mediante una convención de lejanía o espacialidad. Y así se entiende y se acepta. En la lejanía o la espacialidad de Vila, la lejanía no es fingida ni convencional: es real. Pero como tal se acepta y se incorpora a cada una de sus obras. La lejanía, el espacio o los vacíos de Vila Grau son como objetos en un conjunto de objetos. No son táctiles, pero tienen e imponen otra fórmula para su

ARTE

«¿Esto qué es, escultura o pintura? Así, con esa pregunta, ha respondido mucha gente a la primera impresión que le ha producido la contemplación fugaz de la obra expuesta en la Galería Península por el catalán Joan Vila Grau. Se trata de gente afinada aún a las fronteras impuestas tradicionalmente por los géneros. Yo, personalmente, no creo que esa delimitación tenga mucha importancia, sobre todo ahora en que eso que vengo llamando «los géneros» —la fórmula de realización de la obra de arte en escultura, pintura o lo que sea— está siendo superada conceptualmente por el artista... Pero dejémoslos llevar, al menos provisionalmente, por la preocupación que impone dicha pregunta. ¿Eso

LIBROS

RETAHILAS, Carmen Martín Gaité. Destino. OCTAEDRO, Julio Cortázar. Alianza. ULTIMO ROUND, J. Cortázar. Siglo XXI. LA CABEZA DEL CORDERO, Francisco Ayala. Selx Barral. TEATRO DE SIGNOS, Octavio Paz. Espiral. VISPERA DE GOZO, Pedro Salinas. Alianza. MELODRAMA, Terenci Molx. Lumen. VIDA DE UN HOMBRE, G. Ungaretti. Plaza & Janés. MIGUEL DE MOLINOS, Ed. de J. A. Valente. Barral. LA GENERACION DEL 27 DESDE DENTRO, J. M. Rozas. Alcalá. LIVING THEATRE, J. Beck. Fundamentos. LA IMAGINACION DIALECTICA, Martín Jay. Taurus. CREACION Y PUBLICO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA, Amorós, Aub... Castalla. HACIA UNA SOCIOLOGIA DEL HECHO LITERARIO, R. Escarpit y otros. Cuadernos para el Diálogo. LA LITERATURA DEL DESASTRE, M. S. Oliver. Península. ENCUESTA MUNDIAL SOBRE LA LENGUA Y LA CULTURA GALLEGAS, X. Alonso Montero. Akal. SUMA, B. de Moura. Lumen. LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA, J. M. Rodríguez Méndez. Laia. SOCIEDAD Y TERROR, E. Haro Tecglen. Doepa. LA ESTETICA Y SUS HEREDERAS, X. Rubert de Ventós. Anagrama. HASCHISCH, Walter Benjamin. Taurus. EL SIGNIFICADO DEL ARTE, H. Read. Novelas y Cuentos. MENSAJES ICONICOS EN LA CULTURA DE MASAS, Román Gubern. Lumen. LA TRANSICION DE LA ECONOMIA CAPITALISTA, C. Bettelheim. Fontanella. LA CONDICION EMIGRANTE, Guillermo Luis Díaz-Plaja. Cuadernos. FASCISMO Y GRAN CAPITAL, D. Guerin. Fundamentos. LEER A GRAMSCI, D. Grisoni y R. Maggio. ZYX. ESTUDIOS SOBRE LA REPUBLICA Y LA GUERRA CIVIL, R. Carr. Ariel. HISTORIA DEL SIGLO XIX, M. Tuñón de Lara, Lala. AGITADORES. POETAS, CACIQUES, BANDOLEROS Y REFORMADORES EN GALICIA, J. A. Durán. Akal. HISTORIA DE CATALUÑA, Juan Regla. Alianza. REGIONALISMO, BURGUESIA Y CULTURA, J. C. Maliner. A. Redondo. DE LA SUPERSTICION AL ATEISMO, J. Caro Baroja. Taurus. RETRATO DE UN JOVEN MALVADO, F. Umbral. Destino. CINCO CUESTIONES DE ARQUITECTURA, A. Fernández Alba. Taller de Ediciones JB. LEXICO SUCINTO DEL EROTISMO, Bretón y otros. Anagrama. CRUZ Y RAYA, Edición de José Bergamín. Turner. LA SOCIEDAD DESESCOLARIZADA, Ivan Illich. Barral. PORTUGAL, Si. F. Berrenechoa y L. Carandell. Cuadernos. LAS CARTAS BOCA ARRIBA, G. Celaya. Turner. POESIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA, José Luis Cano. Guadarrama. HISTORIA DE LA REVOLUCION CHINA, Mao Tse Tung. Castellet.

CINE

Madrid

EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Ericc (Apolo-Infantas). EL CASO MATTEI, Rosi (Fantasio-Rialto). LA PRIMA ANGELICA, Saura (Amaya). UN TRANVIA LLAMADO DESEO, Kazan (Alvi-Royal). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Azul). EL CARNICERO, Chabrol (España [Campamento] desde domingo). DETENIDO EN ESPERA DE JUCIO, Loy (San Remo). PEQUEÑO GRAN HOMBRE, Penn (Lisboa). LA VIUDA COUDERC, Grenier-Deferre (Béquer). TARGETS, Bogdanovich (Peñalver). TAL COMO ERAMOS, Pollack (Gran Vía). Cine California: Cambio diario de programación.

Barcelona

EL SIRVIENTE, Losey (Alexis). FAMILY LIFE, Loach (Publi). LA PRIMA ANGELICA, Saura (Balmes). EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Ericc (Ars). BUSCANDO LA FELICIDAD, Mulligan (Rosal). LA CASA DE CRISTAL, Orlas (América). 2001, Kubrick (Florida). EL ESTRANGULADOR DE RILLINGTON PLACE, Fleischer (Paladium-Roquetas-Trinidad). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Cataluña). JOHNNY COGIO SU FUSIL, Trumbo (Rex). LUIS II DE BAVIERA, Visconti (Coliseum). MI QUERIDA SENORITA, Armiñán (Bañón-Edén). PASION, Bergman (Galerías Condal). ¿QUE OCURRIO ENTRE MI PADRE Y TU MADRE?, Wilder (Alexandra). Y DIOS ESTA CON NOSOTROS, Montaldo (Arenas-Diamante-Gayarre).

TVE

LA TIA TULA, Picazo (Primera Cadena, 21,35 horas, Jueves 20, ciclo de cine español). CICLO GRIFFITH (Segunda Cadena, 22,15 horas, domingo 23, «Sombras recordadas»).