

dica, claro, a la representación, pero le antepone a la realidad. La cual llega a ella, como en los caminos abstractos, o bien por una vía formal, o bien por una vía expresiva, antes que por la propia vía figurativa.

Lo interesante en esta exposición es ver cómo los artistas manejan tres factores fundamentales en su camino no hacia la figuración, sino hacia la realidad. Lo interesante es ver el manejo que cada uno hace de esos tres factores, que son los siguientes: abstracción —porque un pintor de verdad nunca deja de manipular la abstracción—, expresión y realidad... Por ejemplo, Barjola. ¿Os acordáis del Barjola digamos que abstracto? ¿Os acordáis de que pintaba realidades como figurativas, pero sin que en realidad tuviesen entidad representativa? Es que Barjola practicó «su abstracción» sin creer en ella, sabiendo que, en ella y en lo otro, el problema era la realidad. Esa consciencia infusa es lo que siempre le ha dado un nervio y una vertebración a su pintura, dotándola de una gran calidad. Jorge Castillo es otro. Castillo no practicó la «abstracción» no porque no creyese que era posible, sino porque pensaba, con razón, que a él personalmente no le servía para expresar lo que tenía que expresar... Lo cual era un mundo surreal muy personal, pero no derivado del surrealismo. Barjola, si vuelve a su estado actual desde una posición que, más o menos, podríamos llamar «abstracta»... aunque él, en el fondo, no creyó nunca en la abstracción... Jorge Castillo nunca realizó «la abstracción», pero creía en ella. Rómulo Maccio no es ni lo uno ni lo otro... sino todo lo contrario. Practica la abstracción del figurativismo... ¿O es el figurativismo de la abstracción? En cualquier caso, en Maccio hay un tercer elemento a tener en cuenta: el humor. El problema está mucho más claro en Ernesto Deira. El es un «figurativo» sin más, ligado al

escolicismo del primer Picasso y tal vez hasta de Nonell. ¿Por qué es, entonces, un «neo», quiero decir un neofigurativo? Porque si la negación representativa no ha pasado por él, por lo menos ha pasado por la cercanía de su concepto. ¿O no? Y queda Maryan. ¿Este misterioso judío polaco ha sido alguna vez «abstracto»? Yo creo que no. Ese pintor, con toda su doliente historia concentracionaria que le provocaron los nazis, yo creo que si se ha abstraído en algo, ha sido en su expresionismo radical. Ahora mismo es más un expresionista que un figurativo de temas expresivos... En su pintura, por supuesto, puede más la grafología dramática que el dramatismo de la narración. Y es acaso ese poder dramático frente a lo propiamente narrativo lo que le confiere a su pintura una entidad de nueva figuración...

■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Juan José G. Abad, profeta —en su tierra— de la complicación escultórica

En Tenerife, bajo la sombra protectora —¿protectora o amenzadora?— del padre Teide, en las aulas bajas del Colegio de Arquitectos de Canarias, acabo de ver la última exposición del joven escultor Juan José Abad. La última exposición suele ser el último guiño creador de un artista, algo como una puerta abierta a lo desconocido. Yo quise ver, y he podido ver, la dirección aventurera de ese joven escultor, por cuya obra antes me había atrevido a apostar, pese a que se empeñaban en denunciármela los inevitables comisarios, da una originalidad sin huellas de origen... Porque sí, en efecto, a la escultura de Juan José Abad le encontraban esos comisarios lo que es evidente, porque nunca se había cuidado de ocultarlo: le encontraban la huella de su origen magistral, sobre to-

do la de Chillida. Como yo he considerado siempre que todo artista tiene —en este terreno magistral— a sus propios padres, nunca me molestó ver en alguno padres conocidos, cuando es tan peculiar alardear de lo contrario... ¿Como si la originalidad no tuviese que ver con la referencia a un origen! Mi apuesta por la obra de Juan José Abad tenía en cuenta esa dependencia de su magisterio, pero estaba seguro de que el joven escultor canario estaba capacitado para asimilarla. ¿Por qué? Porque Abad tomaba las influencias a la manera de problemas, nunca como soluciones; es decir, Abad, antes que la solución formal que el propio Chillida pudiera haber propuesto, tomaba de su maestro, mucho más energicamente, su dubitación problemática; mucho más que el desarrollo, tan característico, de la forma, la vivacidad prometeica de la misma, su doblarse y desdoblarse, siempre de manera inesperada, porque lo que acaba determinando la necesidad de esa torsión no es la fisiología de la forma, sino una apetencia externa a la forma misma, algo como una reclamación que llega desde el espacio envolvente de ella. Pero todo lo que problematizaba al espacio en su escultura estaba determinado por ese habitante formal del espacio que era forma. Forma siempre prometeica, y por eso el espacio determinado por ella era siempre —claro está— prometeico.

Era esto último —el desasosiego de Prometeo— lo que Abad incorporaba a su escultura procedente de la sugestión de su magisterio, y lo que no había querido ocultar nunca, de acuerdo con el principio no escrito de que todo artista es hijo de padres conocidos... Así hasta esa última exposición, la que yo acabo de verle, en el Colegio de Arquitectos de las islas Canarias, en donde un elemento nuevo ha venido a introducirse en su cultura y a complicarla con otros elementos con los que no contaba.

¿Con qué elementos? Cuando se penetra en su exposición canaria, uno de pronto se siente invadido por una serie de objetos procedentes de la Naturaleza —de la Naturaleza más flagrante—, particularmente pájaros y pajarracos, organizados por una hábil taxidermia, que, de manera muy armónica, con-

que todo ello después convivirá una misma materia metálica por obra y gracia de la fundición... Todo lo cual digo yo sin autorización de nadie, acaso siguiendo una secreta preceptiva académica de mi propia naturaleza que me reclama eso... ¿Por qué?

Insensiblemente, me hago cargo en ello de

za ha podido prescindir absolutamente de la Naturaleza... Ahora se produce el movimiento contrario, la prescindencia de la forma, de la forma como entidad abstracta... He hablado del «pop», pero he debido referirme concretamente a Juan José Abad. No son lo mismo. Yo no sé si Abad es concretamen-



viven —o con-mueren— con todo el complejo de sus formas. ¿Es que Juan José Abad ha incorporado a su arte «el natural», como antes se decía? No, no ha incorporado al natural, ha incorporado directamente a la Naturaleza. De esa manera, Abad se ha entrado, aun cuando sea momentáneamente, en una corriente muy de sus días —la del llamado «arte pop»— que no es que se haya confabulado con el realismo, es que se ha confabulado con la realidad.

De todas maneras, esa especie de confabulación con las materias metálicas en la escultura de Abad tiene algo de alianza impía, de casamiento contra natura... Y yo creo que el primer convencido de ello es el propio Abad, quien —pienso— ahora presenta así, en alianza primera y provisional, a sus nuevos elementos asociados, pero

una tradición sensitiva de miles de años de Historia... La tradición que hacía que las formas alejadas de la vida fuesen un mejor testimonio de la vida que las que habían pasado por la vida misma... Lo que hace, por ejemplo, que el retrato de Nefertiti fuese mucho más real que la momia de la bella Reina... Acaso por eso la momia, esa taxidermia milenaria, nunca quiso transformarse en arte en los viejos tiempos.

No, no se pudo —o no se quiso— pasar nunca desde las momias de la antigüedad a un «Op-art» faraónico... Es ahora curiosamente cuando tal hecho se está produciendo... Y si se produce eso en nuestro tiempo es porque previamente el arte de nuestro tiempo ha llegado a deslindar los conceptos del arte tanto, que en la discriminación entre forma y Naturale-

te un artista «pop». Si lo es, le falta deliberación en ello... Pero para lo que aquí respecta, ha planteado, yo creo que perfectamente— ha «encarnado», creo que esa es la palabra—, la lucha polémica permanente —y milenaria— entre la forma y la Naturaleza. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

La «resurrección» de la comedia italiana

En su número 129, de julio-agosto de 1971, la

revista especializada francesa «Positif» incluía el artículo de Lorenzo Codelli «La parte oculta del iceberg», que iba a determinar una nueva toma de postura frente a la comedia italiana por parte de un amplio sector de la crítica gala. Despreciando gratuitamente la obra de cineastas consagrados en todo el mundo —como Visconti, Fellini, Antonioni, Pasolini, Bertolucci o Bellocchio—, Codelli situaba en el puesto de honor a los que cultivaban tradicionalmente la comedia —Risi, Comencini, Festa Campanile, Lattuada—, aun cuando, para él, la verdadera configuración del género provenía de sus intérpretes más constantes, como Tognazzi, Manfredi, Sordi, Mastrolanni, Gassman, Buzanca y la Vitti, que creaban verdaderas series reconocibles como tales. En un primer momento, no parecía que el artículo de «Positif» tuviese mayor trascendencia que la exposición, bastante inconexa y torpe, del pensamiento de un crítico a quien (con afirmaciones tipo «el cine italiano es la comedia italiana» o «la comedia italiana es el mejor cine italiano») le gustaba jugar «a la contra», escandalizar a los lectores mediante el conocido método de atacar lo consagrado y ensalzar lo despreciado. Pero no fue así, y pronto otras revistas —como «Ecran» en su última etapa— se unían a la postura que la propia «Positif» había asumido como suya, dedicando amplísimos espacios a los realizadores mencionados y a textos donde Codelli y sus epígonos continuaban la tarea de recuperación. Inmediatamente, ello repercutió en la masa de cinéfilos que siguen fielmente estas publicaciones y, por consecuencia, en la programación de cineclubs, festivales e incluso de algunas salas comerciales parisinas. Mediante el conocido efecto de la piedra en el agua, se originaba así un movimiento con todas las características de los que, periódicamente y de acuerdo con



«Venga a tomar café con nosotras», de Alberto Lattuada (1970).

modas, caprichos y «necesidad de novedad», se crean tan a menudo dentro de la cultura francesa y, con todavía mayor profusión, dentro de su sector cinematográfico.

Entre las comedias que, dentro de la temporada 70-71, Codelli situaba en primerísimo puesto, aparecían «Venga a prender el caffè da noi», de Alberto Lattuada (calificada por él nada menos que como «la mejor película del año» en un año en que, por citar sólo dos ejemplos, Visconti estrenaba «La caída de los dioses» y Bertolucci «El conformista») y «Vedo nudo», de Dino Risi, que, traducido el título con fidelidad en el primer caso y estúpidamente en el segundo —como «Visiones de un italiano moderno»—, se estrenan ahora en España cuando ha pasado un lustro desde su realización.

Lo primero que, vista nuestra introducción, hay que decir es que «no era para tantos». Ciertamente, el film de Lattuada posee un notable interés en su minuciosa descripción de la vulgaridad y de cómo se manifiesta el habitualmente oculto mundo de la sexualidad dentro de una pequeña comunidad provinciana. Ciertamente, la película de Risi ofrece a lo largo de sus «sketches» (seis en la versión española, uno menos que en la original, ya que falta el episodio «Il guardone», donde un «voyeur» medio creía asistir desde una ventana a un «strip-

tease» femenino, mientras que quien realmente se estaba desnudando era un hombre; «sketch» que, para Gérard Legrand, poseía la importancia de «pivot central» del film) un tablado irregular, pero a menudo sabroso, centrado en el comportamiento sexual del italiano y, más concretamente, en la obsesión por el sexo, que llega a ocultar cualquier otro tipo de realidades o preocupaciones. Pero ninguna de las dos obras consigue desprenderse de las convenciones que habitan cotidianamente en la comedia italiana, rebasar esos límites genéricos de los que hablábamos hace apenas unas semanas al efectuar la reseña de «Apasionada», de Monicelli (TRIUNFO, número 660), y que nos hacían situar esta tendencia «entre la complacencia y la crítica». Evidentemente, y siguiendo una línea temática que se aproxima en sus conclusiones generales a la de «El seductor», de Siegel, «Venga a tomar café con nosotras» presenta una intención, una coherencia y un determinado tratamiento hacia sus personajes, vistos siempre desde una óptica de crueldad grotesca que en ocasiones roza el esperpento, muy superiores al detallismo costumbrista de «Vedo nudo», cuyos mejores hallazgos se sitúan, como suele suceder en la obra de Risi, dentro de los momentos puramente humorísticos de la película y encuadrados en aspectos perifé-

ricos a la anécdota central.

De cualquier forma, ambas comedias no tienen, por fortuna, demasiado que ver con otras dos muestras del género que nos han llegado al mismo tiempo: «El árbitro», de Luigi Filippo D'Amico (con Lando Buzzanca), y «El bestione», de Sergio Corbucci (con Giancarlo Giannini), ejemplos de que las tesis de Codelli y seguidores no se pueden aplicar a la comedia italiana en general, sino, en todo caso, a algunos films aislados. Y, desde luego, a ninguno de estos dos. ■ FERNANDO LARA.

«Perdida en la ciudad»

Los intentos de productores mediocres y de realizadores mediocres por tratar de plantear en sus películas conflictos que superen el tono medio de su trabajo, y que traten, por lo tanto, de acercarse a una problemática más comprometida, suele acabar generalmente por transformarse en películas insípidas «con buenas intenciones». A ese buen intento de querer superar el puro tecnicismo no suele acompañar un compromiso auténtico con la materia que se elige, y lo que falta en sinceridad y verosimilitud se reemplaza con la brillantez de un guión que tiene su mayor fuerza en la cantidad de literatura invertida en él. A diálogos pomposos y estructuras

dramáticas retorcidas se les suele adjudicar el valor de la autenticidad.

Esto es al menos lo que se deduce de la última película de Herbert Ross estrenada en España, «Perdida en la ciudad», donde se pretende hacer un alegato contra la deshumanización de las grandes urbes, la tecnificación de una vida moderna que olvida la peculiaridad de cada uno de los individuos que componen esa sociedad y, por lo tanto, un alegato contra el egoísmo y la pérdida de interés en el «ser humano». Los planteamientos de «Perdida en la ciudad», como ya se deduce de estos intentos del director, no alcanzan tampoco grandes metas ni proponen una materia de suficiente sugestión; son, como suele llamarse, intentos de «valores humanos» que se quedan a medio camino entre la ingenuidad y la ignorancia.

Dentro de la trayectoria de Herbert Ross —uno de cuyos últimos títulos, «Sueños de seductor», sorprendió a muchos, hasta que alguien propuso la teoría de que el film se debía más a la influencia de Woody Allen que al talento del director—, esta «Perdida en la ciudad» no hace sino insistir en esta posibilidad del buen artesano que quiere tranquilizar su conciencia a la hora del compromiso político del cine. Con su «denuncia» de la tecnificación, parece querer incluirse en la lista de quienes, por las razones que sea, tratan el cine con la madurez y el rigor que los tiempos exigen. Y aunque la propia estructura comercial del cine no les permita abordar sus películas con toda la realidad de que podrían ser capaces, son los suyos planteamientos de una seriedad encomiable y que parten de un compromiso válido con lo que tratan.

Para Ross, en cambio, y como ya se ha señalado antes, basta con explicar superficialmente la trayectoria de una provinciana en el gran Chicago y cómo su afán de «fama y fortuna» se queda reducido a una

soledad angustiante y a una incompreensión por parte de los demás. Citada por «el amigo de un amigo», la chica en cuestión, mientras dura ese encuentro, recordará todo el proceso que la ha llevado desde su provincia al lecho de este hombre. Su sentido del humor, su afán de libertad, su capacidad de amor, se han quedado reducidos a una caricatura de sí misma. Una voz en «off» repetirá al final de la película el título de la misma —«perdida en la ciudad»—, con lo que se le da la «intención» de un posible subtexto moral.

Para justificar la excepcionalidad del personaje, Ross la vuelca en diálogos pedantes y la coloca en situaciones repetitivas y huecas con el fin de que se contrapongan sus cualidades particulares. A esas situaciones vacías se añade en la versión española un doblaje falso que aumenta su inverosimilitud. Y, sin embargo, hay que reconocer en Herbert Ross a un excelente director de actores, al menos en lo que se refiere a esta película, donde Candice Bergen realiza un espléndido trabajo: ¡lástima que su personaje no haya tenido mayor consistencia! Peter Boyle —el insólito monstruo de «El jovencito Frankenstein»— interviene igualmente aquí secundando ese excelente trabajo de la Bergen, que quizá por sí solo podría justificar la visión de la película.

Está muy claro, no obstante, que los compromisos no se improvisan y que, a pesar de que la estructura económica de Hollywood determine la trayectoria de muchos directores, éstos acaban definiéndose en su obra. Como ocurre en el cine español, donde, inopinadamente, un director «comercial» pretende en un momento dado acercarse a una problemática «seria»: la ingenuidad y el miedo les dejan reducidos a productos híbridos que no se justifican por sus buenas intenciones. ■ DIEGO GALAN.