

neasta la fascinación de la gran ciudad mitificada durante su adolescencia, un mundo abigarrado y caluroso donde su exuberante personalidad encontraba el adecuado caldo de cultivo, una mezcla continua de hechos y seres humanos que atraía incansablemente al realizador... En este sentido, "Roma" (1972) no es más que el paso a primer término de este subtema, la elevación a protagonista de aquello que había estado siempre presente, aunque fuese de manera soterrada. Porque no es una visión pretendidamente objetiva de la metrópoli lo que Fellini intenta ofrecer, sino claramente "su" visión particular de un conjunto de ambientes y anécdotas que resumen sus vivencias en torno a la ciudad. Y ello no sólo por el carácter subjetivo de

abandona ante nada ni ante nadie. En la medida, insisto, en que seamos entusiastas o detractores del personalismo narcisista que Fellini ha impuesto en sus diez últimos años como director, nos apasionaremos por "Roma" o hallaremos su interés muy limitado, excesivamente reducido a las obsesiones particulares de su autor.

Creo que la cuestión se centra necesariamente en estos términos, porque Fellini nos obliga a elegir ante su figura concreta en un grado mucho mayor que cualquier otro cineasta. Sería vano ponernos a hablar ahora de un indiscutible sentido del cine que abarca hasta el último detalle de la película; parece inútil insistir en la perfección de un barroquismo estilístico llevado al límite; no hace falta abor-

de exhibicionista que de profundización sincera en una serie de contradicciones a través de cuya exposición pudiera el cineasta comunicar con su público. Fellini es y quiere ser un mito que se desvela ante los ojos de los demás con la seguridad de que a todo el mundo le interesan sus recuerdos y obsesiones, las personas que conoció y los ambientes por él vividos. En ocasiones evidentemente tiene razón, como —dentro de "Roma"— en esas espléndidas secuencias centradas en un "minable" teatro de variedades de descripción, de acierto en la mirada sobre un submundo enormemente significativo.

El problema se presenta cuando del personalismo de Fellini pugna por nacer una filosofía con ambición de interpretar la realidad, de reducirla a unos términos que habitualmente son tan pretenciosos como insuficientes. Ese "Infierno" que el autor de "La dolce vita" quiere resumir en los atascos y accidentes de la autopista periférica de Roma, o esa, excavación del "Metro" donde el aire contaminado destruye los frescos de una mansión secular, en un intento de simbolizar la capacidad destructora del presente respecto a los valores tradicionales, representan las limitaciones de un pensamiento que quiere abordar cuestiones globales pero desde una postura reductiva, que no por ambiciosa es menos simplificadora (como también queda demostrado en el episodio del desfile de modelos eclesiásticos, intento de referirse al "aggiornamento" de la Iglesia). Es, por el contrario, en los momentos costumbristas, en su descripción de un burdel o de una masiva cena

popular, cuando surge el mejor Fellini de hoy, el que no intenta pontificar desde su espléndido sentido cinematográfico. Por desgracia, la profundidad de "Ocho y medio" queda ya muy lejana. ■ FERNANDO LARA.

"Plácido": una obra maestra de Berlanga

El mismo año en que Buñuel presenta en el Festival de Cannes su famosa "Viridiana", con la que estalla el conocido escándalo que prohíbe la película en España y destituye algunos cargos oficiales, Luis G. Berlanga realiza "Plácido", una de sus obras maestras (que también sufre los rigores de la censura ministerial, que le prohíbe hasta el título, quedándose en "Plácido" lo que iba a ser "Siente un pobre a su mesa"), queriendo la censura limitar a un caso concreto —el del personaje de Plácido, que no puede pagar las letras de su motocarro— lo que es, como en todo el cine de Berlanga, un problema colectivo. En ninguna de las cinco anteriores películas de Berlanga (quizá con la excepción de "Esa pareja feliz", codirigida con Bardem) a éste le ha preocupado seguir de cerca la trayectoria de un único personaje; el cine de Berlanga se abre desde el principio a la perspectiva de una comunidad en la que puedan convivir tipos diversos pero en la que, por encima de ello, existan unas coordenadas comunes que determinen la reacción de cada uno de esos personajes. "¡Bienvenido Mr. Marshall!", "Novio a la vista", "Calabuch" y "Los jueves, milagro" están claras en este sentido. Berlanga ha ido haciendo la crónica de España a partir de situaciones concretas incluso actuales —el famoso plan



"Roma", de Federico Fellini (1972).

todo acercamiento a una realidad —más o menos acentuado según los casos—, sino por la descarada voluntad del autor de Rimini por referirse exclusivamente a aquellas parcelas, a aquellos datos, que más le han impresionado individualmente desde su llegada a la capital en 1938, en pleno fascismo de Mussolini.

Así pues, más que lo que Roma sea o haya podido ser, lo que el espectador encuentra en la pantalla es a Fellini en su contacto —incluso físico— con Roma. Será el interés que el cineasta despierte en cada uno de dichos espectadores lo que hace situar al film en una órbita de aceptación o de rechazo, dado que es ante todo el autor de (la dos años posterior) "Amarcord" el que se nos ofrece continuamente en el primer plano que no

dar una vez más la capacidad de recreación de unos determinados ambientes o la fortuna para hallar tipos insólitos que están presentes en toda la obra felineana. El debate se plantea en otro sentido: en el de la validez de ese personalismo que convierte al realizador en centro máximo de atención, en figura casi única de un trabajo en el que llega a anular todo lo que junto a él viene mostrado. En definitiva, Fellini siempre hace cine sobre Fellini, buscando el pretexto de unos personajes, una ciudad o una situación histórica.

Este camino fácilmente conduce a la megalomanía y a una autocomplacencia desprovista de cualquier sentido crítico. Pienso que "Roma" es claro ejemplo de ambas, en un continuo "strip-tease" que tiene más



"Plácido", de Luis G. Berlanga (1961).

Marshall o la aparición de nuevos milagros—. (Ya se sabe que "Los jueves, milagro" sufrió tal cantidad de manipulaciones por parte de la censura que incluso llegó a cambiarse toda la parte final de la película, convirtiéndose en lo contrario de lo que Berlanga pensaba hacer. Del cine de Berlanga se ha escrito mucho, cuando haría falta proyectarlo continuamente, sin interrupción, en todas las esquinas del país; ninguna de sus películas ha perdido conexión con la España actual, todas ellas responden todavía a los estímulos cotidianos.)

La aventura de "Los jueves, milagro" fue quizá un paso decisivo en la decantación de Berlanga. Lo que hasta entonces pudo ser sólo pesimismo, se trastoca en amargura; lo que era ironía se concreta en humor negro. "Plácido", su siguiente título, es ya la nueva línea de Berlanga (sin que haya ningún rompimiento brusco) donde se van a mostrar las condiciones de un país sin romanticismos ni bonhomías. "Plácido" es la crueldad, la incomunicación, la injusticia, llevadas al extremo de la caricatura. La tentación de maniqueísmo es eliminada rápidamente; lo que a Berlanga le importa no es denunciar el egoísmo de una clase social (lo que colocaría la película en una línea de mensajes cristianos para "ablandar" las conciencias —y esto creyeron algunos críticos que era "Plácido"), sino retratar una sociedad ridícula donde conviven las represiones, las dictaduras, el subdesarrollo y la imbecilidad. No hay personaje "positivo" en "Plácido"; en su lugar, una mirada en torno y la conclusión amarga de que estamos metidos en un mundo ridículo y salvaje. El humor no es, como se dijo, una forma de suavizar el resultado de la película, sino, al contrario, una forma de incidir más duramente en los juicios y, por supuesto, de explicar más claramente la postura distante de Berlanga.

Si la incomunicación es el eje de toda la película, el juego dramático que la va exponiendo es admirable. Una treintena de personajes se cruzan, se hablan, desaparecen, vuelven a encontrarse, hablan todos a la vez, plantean sus conflictos personales sin que el espectador pierda en ningún momento la "temática" principal ni la anecdótica de cada uno de ellos. Los diálogos superpuestos son el fruto de la confusión en lo que Berlanga retrata y, paradójicamente, la manera más clara de seguir las distintas historias que se contraponen en la película.

Película que divide un tanto la filmografía de Berlanga en dos partes —de un cierto romanticismo a una total crueldad—, y que a su vez aparece dividida de esa forma: lo que comienza en comedia —las aventuras de "Plácido" para pagar su letra junto a la llegada de los artistas de Madrid para la fiesta de los pobres— va desencadenándose en tragedia —la muerte del pobre en casa del viejo republicano— hasta concluir en la secuencia final, delirio ya de la tristeza y el hastío de Berlanga.

Estamos ante una reposición que

nos devuelve una de las fundamentales obras maestras del cine español. "Plácido", como todo el cine de Berlanga, es una cita necesaria para entender un camino que el cine español ha abandonado o que no ha seguido con la necesaria continuidad. En él se están plasmando con una sabiduría admirable muchas de las cosas que nos están importando en este momento. Como "Bienvenido Mr. Marshall" o "El verdugo", "Plácido" es una película absolutamente recomendable y fundamental. ■ DIEGO GALAN.

ARTE

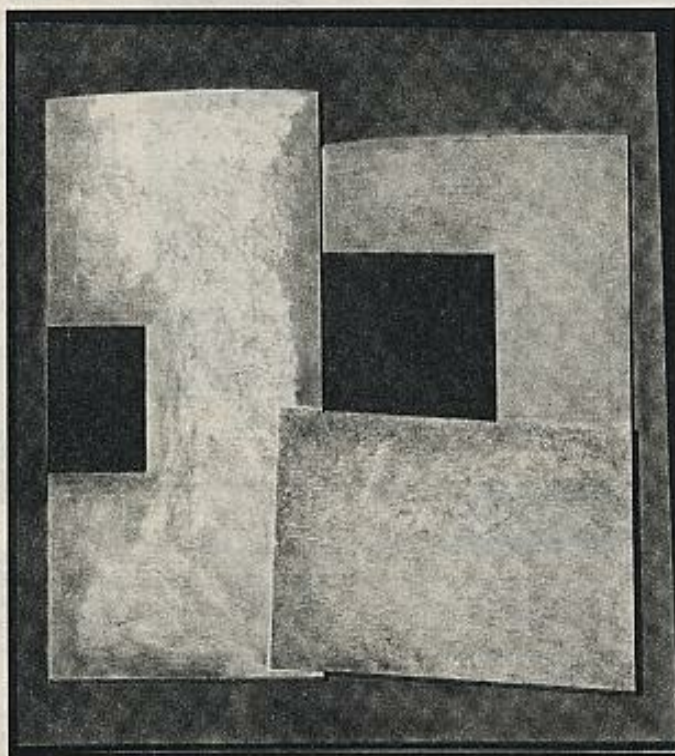
En la galería Inguanzo hay una exposición de Ben Nicholson. Así, como sueña, de Ben Nicholson, el prodigioso pintor británico... Esa galería, de pronto, nos sorprende con cosas así. Ayer mismo fue una exposición de pinturas de Le Corbusier... o del Le Corbusier-Jeanerret que conocemos todos. Hoy es Nicholson. Cualquier observador ligero, a la vista de tantas obras ensayo, de tantos apuntes, de tan pocos cuadros definitivos, puede pensar que se trata de una exposición menor. Pero no. Tratándose de Nicholson, para el que tanta importancia tiene cada ensayo, hay que convenir en que esa es una exposición definitiva.



Ben Nicholson.

Ben Nicholson. Galería Inguanzo. Madrid.

El último cubista... Si, ese ha sido un título que, para mí mismo, para mí uso particular, le he dado alguna



Composición de Nicholson.

vez a ese inquietante pintor británico... Último cubista, porque no es una consecuencia ulterior de aquella actitud... Una recreación histórica... No. Es que Nicholson, que es siete años más joven que Juan Gris, es como un tardío vástago de aquella actitud ante la pintura. Con la diferencia dada, no sólo por los años, sino por las islas, por aquellas islas... ¡Último cubista!... Para serlo verdaderamente, para poderle atribuir a ese maestro, sin ningún punto de ironía, una verdadera convivencia con el estilo, le faltaría a su pintura una mayor vivencia, precisamente cubista... Una mayor ocupación —aunque sólo lo fuera de efectos pictóricos— de la circunstancia profunda y grávida de las cosas. Porque no es sólo que Nicholson no atiende a los efectos gravitatorios de las cosas... Es que, en la alternativa entre la profundidad maciza de las cosas y la bidimensión, vota siempre, inequívocamente, por la última. Inequivocadamente, digo. Con absoluta convicción. Con tanta convicción que su obra es siempre una reducción a efectos bidimensionales de la virtualidad grávida y maciza de las cosas... Porque, sí, él usa con mucha frecuencia de circunstancias perspectivas o tridimensionales. Pero como advirtiendo que ese es el máximo a que él puede y quiere llegar en ese camino grávido. Como cuando usaba —ya hace tiempo de eso— de recortes geométricos para componer con ellos composiciones de una arcana sugestión cubista y pictórica.

Nicholson es, como los cubistas —pero a su manera: a la manera Ni-

cholson—, un hombre que puede vivir en el seno de la geometría —de una cierta geometría—, pero sin creer en ella, sin someterse a su ley, como un escéptico de su propia causa. Nicholson es cualquier cosa menos un fanático del nicholsonismo. Tal vez podría creer en esa cierta geometría que ejerce, pero la física... Antes que la física, él prefiere siempre a la pintura. Y eso —ese voto explícito de la pintura contra la física— es algo que está siempre patente en su obra. Porque de lo que no puede haber ninguna duda es de que Nicholson sea un pintor: un pintor que está siempre, y en toda hora, reclamando la presencia y los poderes de la pintura.

Lo cual es muy visible y se hace muy consciente en esta exposición, hecha en tan gran medida con estudios dibujísticos previos a la pintura propiamente dichos. Mi afirmación es que Nicholson, siempre, cuando pinta y cuando dibuja, siempre es un pintor. Sus dibujos son dibujos de pintor: es como si ya estuviesen reclamando el soporte pictórico.

Extraño personaje ese, ahí perdido en esas islas tan poco pictóricas, según se dice. Ya serán algo más pictóricas. No se puede ser tan "isla" como se piensa. A lo mejor se ha confundido una cierta aptitud expresiva, peculiar de una cierta pintura británica —pero, claro, esa no es la de Nicholson— con una cierta incapacidad pictórica. A lo mejor. De cualquier manera, Nicholson, sí, incluso cuando no pinta, incluso cuando sólo dibuja, es un pintor. ¡Y qué pintor! ■ JOSE M.º MORENO GALVAN.