

Yo conocí una vez a Duchamp en Cadaqués, poco antes de morir. Jugaba al ajedrez con Man Ray, otra gloriosa figura de aquel tiempo. Le abordé y quise sacarlo de aquello en que estaba para que volviese a su pasado... Pero era inútil, Duchamp, junto al ajedrez, era como Diógenes cuando Alejandro Magno le visitaba en su cubil y

más exhaustiva posible de su ideario pictórico actual, con sus antecedentes. Eso es lo que ha hecho, según creo, y me parece bien. Viola tenía —y creo que continúa teniendo— una idea bastante anárquica de lo que debe ser la pintura. Su amistad con Picabia quedaba perfectamente justificada con su ideario. También conoció a Wols en

Viola no ha superado al aformalismo, porque no podía superarlo: porque Viola es el aformalismo, por vocación interior, por manera de ser, por formación. El es la antiestructura, la antijerarquía, la antinorma. No podía tenerle respeto al normativismo del pasado ni a ninguna normativa formal del presente. Viola es un aformalista prenatal y posmortem. Su pintura anticohesiva fue centrífuga —yo así lo recuerdo— desde mucho antes de que esa tendencia personal suya estuviese autorizada por una tendencia generalizadora.

Y, sin embargo... Y, sin embargo, ese personaje, que no puede tener respeto por nada, que sobre todo no puede tener respeto por nada que signifique pasado —porque el pasado, la tradición, impone una jerarquía—, ese personaje anárquico en todo no es un tradicionalista, pero es un tradicionalista. Es decir, él sigue una tradición sin premeditación ni alevosía, inconscientemente: sigue una tradición sin disciplina tradicionalista. Lo más visible en su arte es la tradición tenebrista en su versión española. Lo que legó el Caravaggio y recogieron genialmente los españoles desde Ribera el Españoleto, la lucha a muerte de la luz contra la sombra, eso está en Viola. Está en Viola, pero no tontamente, no pasivamente; está en Viola con el agonismo de su propia contradicción: con esa contradictoriedad que produce violencia, que produce expresión y, por tanto, «expresionismo», que produce —de acuerdo con nuestra tradición más genuina— «realis-

CINE

Insólitos y cotidianos cazadores

Cinco personajes y una isla son los elementos principales con los que Ruy Guerra compone sus «Dulces cazadores». Al margen, una serie interminable de objetos, de frases, de cuentos, de composiciones musicales... Cada mirada, cada objeto, cada situación, cada emplazamiento de la cámara tienen un sentido y un valor insustituibles. Todo en la película tiene un carácter básico, pero abierto a una interpretación amplia. Tratar de definir ahora el sentido de cada una de las escenas de «Dulces cazadores» sería un trabajo estúpido. En la obra de Ruy Guerra pueden hallarse multitud de pequeñas significaciones, y cada espectador, a su aire, debe recomponerlas.

Aunque, por supuesto, no se trata de un juego privado de cada uno. «Dulces cazadores» es, claramente, la historia de un cúmulo de frustraciones. Las posibles interpretaciones de lo que se pueden considerar símbolos —todo ello depende del contexto cultural de cada espectador: el sentido de la ofrenda a los dioses, el carácter mágico de muchas frases o situaciones serán en Brasil, por ejemplo, diferentes que en un país europeo— no alejan de la línea fundamental de la película. Los cinco personajes de «Dulces cazadores» —dos son absolutamente principales y tres secundarios— se mueven en terrenos complementarios. Cada uno de ellos persigue la realización de un sueño. Clea, la mujer, sublima en el personaje mítico de un evadido de la cárcel sus deseos de realización personal. Allan, el marido, necesita autoafirmarse en la demostración de una vieja teoría sobre la vida de una determinada clase de pájaros. Ninguno de ellos logrará plenamente sus deseos. Y en la trayectoria de su frustración se mezclarán los condicionamientos culturales de los que no pueden separarse. Guerra explica con precisión admirable las limitaciones inevitables en que se encuentran sus personajes. Desde la configuración «familiar» de su relación al desarrollo de la vida cotidiana

—con las largas y detalladas comidas, con la concepción mágica, fetichista casi, de esas relaciones—, la película se va abriendo continuamente a la «explicación» de la vida de estas personas. Los imprescindibles datos aportados, tanto por la música de Carl Orff, Penderecki y Ted Deus Baird como por la espléndida fotografía en color de Ricardo Aronovich, son en el conjunto de la película, los componentes de su dimensión poética, es decir, en este caso de su sentido de obra abierta, un tanto irracional —inconsciente—, aunque no por ello deje de ser producto de una reflexión adulta sobre el hombre, su condición y cultura.

Ruy Guerra, en esta su tercera película —las anteriores fueron «Os cafajestes», no estrenada en España, y «Os Fuzis»; la siguiente ha sido «Los dioses y los muertos»—, ofrece, en su trayectoria de realizador enclavado por los técnicos en el movimiento del «cinema novo» brasileño, una nueva posibilidad de su expresión artística. Alejado de los condicionamientos, al parecer de rígida ortodoxia, del «cinema novo», no deja por ello de plantearse a nivel personal idénticos problemas. Calificada de obra burguesa y excesivamente hermética, «Dulces cazadores» no es sino un nuevo paso en la carrera de Guerra por acercarse a un medio expresivo como el cine, y de investigar, a pesar de todo, en sí mismo y en el medio que usa. Hablar de renuncia o de bobadas por el estilo (como han hecho muchos críticos franceses) es minimizar una obra y una trayectoria que, sin lugar a dudas, no se superan fácilmente con una sola visión ni permiten de inmediato el encasillamiento dogmático.

«Dulces cazadores» no es sólo una obra de espléndida belleza —posiblemente la más madura de las realizadas por Ruy Guerra, sino uno de los escasísimos títulos de interés que nos llegan de toda esa amplia e inabordable —desde perspectiva española— producción joven europea de los últimos años. ■ DIEGO GALAN.

La rabia nuestra de cada día

En su etapa de crítico mantenía François Truffaut que lo primero de que nos debe hacer partícipes una película es del estado anímico de su realizador en el momento de hacerla, de su situación —re-



Exposición-homenaje a Marcel Duchamp en Sevilla. De izquierda a derecha, obras de Gerardo Delgado, Heras, Molina, Alcain, Fernando López, Equipo Múltiple, Suárez y Guinovart.

le ofrecía el oro y el moro, y él lo único que quería era que Alejandro no le quitara el sol. A Duchamp lo único que le interesaba era el ajedrez: todo lo demás, todo su glorioso pasado, era para él una aventura inútil. La conversión en inútil de toda su juventud fue el más decisivo acto dadaísta de su vida.

Manuel Viola, en el Museo de Arte Contemporáneo. Madrid

Se trata de una retrospectiva..., pero de una retrospectiva no fanática. Yo mismo, que no conozco toda la obra de Manuel («Manuel» le llamaban sus íntimos en el París de hace veinticinco años), pues yo mismo, aun desconociéndole su pintura de París, le recuerdo lo que traje aquí, recién regresado. Era su época que, para darla un nombre a una arbitraria clasificación, llamaré de «los gallos», porque, efectivamente, pintaba muchos. Y de eso hay muy poco o casi nada en esta exposición. Ha hecho bien Viola en no tomarse muy a pecho el carácter retrospectivo de esta muestra: es aún joven para eso. Y a cambio sí que conviene proporcionar una referencia lo

aquellos oscuros años de París. Yo, que le conocí bastante cuando estaba recién regresado, le recuerdo evocaciones de uno y otro; sobre todo, la exaltación de un arte sin jerarquías —de Picabia— o de un arte sin estructuras —de Wols— cuando aún no se le había dado carta de naturaleza al aformalismo. Luego llegó eso, el aformalismo, que venía a ser como un ani-



«Despegar», de Manuel Viola.

llo que se había creado para el dedo de Viola. Y, naturalmente, Viola entró a formar parte de la gran familia aformal, integrado en el grupo «El paso».

mo». Viola es un español anti-escurialense, antifilipino, anti-escolástico. Estaría bien en las hogueras inquisitoriales. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.