

reciba documentación. Pero en La Coruña, además, me pasé por la Sala Ceibe ("Ceibe", es decir, Libro) y vi allí una exposición de Xulio Masida. Habrá que comentar también esa exposición, además de la de Canogar... Pero vamos por partes.

Rafael Canogar. Galería Juana Mordó. Madrid

Hace bien Canogar en volver a los dominios estrictos de la pintura y en dejar como en cuarentena —¿en cuarentena?... ¿para volver a ella más adelante?— esa otra forma testimonial que ya nos había acostumbrado: su pintura de testimonio, de responsabilidad civil, de denuncia... Ha hecho bien, porque él es demasiado pintor para dejar durante mucho tiempo dormida y como en hibernación su misma alegría de pintar. Con esta exposición, Canogar no ha vuelto a "su pintura" sino a "la pintura". No ha vuelto a su antigua palabra, sino a una palabra pictórica que estaba ahí, aletargada pero latente, dispuesta a despertarse a un gesto mínimo del pintor. Porque eso sí que es Canogar, un pintor. Es un pintor al que le sale la vena de tal, incluso cuando eso es lo que menos pretende: incluso cuando —acuclado por su conciencia cívica— se nos transfigura en un narrador de lo bueno o de lo malo; de lo que le gusta o de lo que rechaza... Pero incluso entonces es un pintor: sus mesas figurativas tienen conciencia de sus acciones formales e incluso cromáticas...

Pero —habrá que tomárselo así y aceptárselo así, pues así es, por lo menos—, a veces Canogar se nos presenta como un pintor, simplemente como tal, y, a veces, se nos presenta como un ciudadano. Antes que como otra cosa, como un ciudadano, preocupado por el destino de los



Rafael Canogar.



Xulio Masida.

hombres que con él conviven su tiempo... ¿Y qué? ¿Es que, con los tiempos que corremos, podemos permitirnos el lujo de menospreciar actitudes cívicas? Pero en la exposición de que quiero hablar se nos presenta en su otra faceta, en la de pintor y simple pintor.

Podría Canogar haber vuelto a su antigua forma del manejo pictórico puro. No se trataría sólo del hecho aformalista —del que él fue un maestro—, sino, simplemente, de haber retornado a aquel manejo de la materia pictórica, a la que él sabía enriquecer y modular tan sabiamente. Pero no.

En esa exposición, Canogar se ha preocupado de someter a todas sus masas de color a una especie de orden que no es el de la estricta geometría ni el de una rigurosa y abstracta concepción espacial: es un orden que se diría determinado por los caminos del color. No hay nada en su pintura que nos pueda advertir cuál es su preceptiva en ese orden, pero se ve que Canogar sigue una preceptiva en la ordenación de anchísimas perpendiculares cromáticas que acaban manteniendo una ley: la secreta ley pictórica de Canogar, ese pintor que sigue siempre, secretamente, el código de su propio instinto de pintor... En ese inmenso bosque que es la pintura, Canogar sale siempre victorioso siguiendo los dictados de su propio instinto, como los pájaros siguen el canto de los pájaros.

Xulio Masida. Galería Ceibe. La Coruña

Ful a Ceibe más para conocer una galería que un expositor. En ciudades como La Coruña (tam-

bién en Sevilla, tal vez en Bilbao y San Sebastián: las que no son demasiado grandes, como Madrid o Barcelona), las galerías de arte son como consulados de una extraña ciudadanía. Uno habla allí dentro de un secreto establecido y de una complicidad tácita, en familia. Así hablé con Carmen, la directora de la galería, y con su marido...; también con unos amigos que fueron llegando... Iba buscando eso y, además, me encontré con un pintor, Xulio Masida. ¿Quién era? Creo que tiene aproximadamente la edad justa para ser ya un pintor, cuarenta años, que es sobrino de Carlos Maside —que ya es historia de la pintura gallega— y que es médico en Santiago.

Esos pintores que lo son como ampliación de otra profesionalidad —sobre todo, si son médicos— suelen contar con algo que los pintores no ponen mucho en ejercicio —porque se cuidan—: Suelen contar con mucha libertad. Así Xulio Masida.

De una parte, Maside suele contar con una fuerte estructuración lineal para señalar dibujísticamente las fronteras de todas sus figuraciones —ha debido, sí, dibujar mucho— mientras que, de otra, aflora en él un gran fermento expresivo; yo diría más: expresionista. Esto último parece entrar algo en contradicción con lo primero: la expresividad comporta una liberalidad de forma y de color que no se compadece mucho con esa cierta rigidez estructural de su base. Pero...

Pero la liberalidad de su pintura es, sin duda, una de las bases conformadoras de su arte. El lo resuelve bien. Y de la misma manera que atiende a las expresiones y a las estructuras, debe atender también a su trabajo co-

mo médico y a su vocación de pintor. Ese nombre —Ceibe— de la galería coruñesa donde se presenta, le va bien por todo eso a su pintura. A mí me parece muy bien que los médicos se dediquen a la pintura... Pero, por el amor de Dios, que todos los pintores no se dediquen a la Medicina... Es que yo también soy un enfermo. Luego, nos fulmos a tomar unas copas de "ribeiro". Del blanco, que es el bueno. ¡Ay, la complicidad de las galerías!
■ JOSE M.º MORENO GALVAN.



Un Mahler grotesco

"Mi película es simplemente la ilustración de lo que yo siento al pensar en la vida de Mahler y al escuchar su obra", escribió Ken Russell con motivo de la presentación de "Mahler" en el Festival de Cannes de 1974. Rechazaba, pues, el cineasta inglés cualquier concepto estricto de "biografía" aplicable a su obra; era —por el contrario— una visión subjetivizada y puramente personal en torno al autor de "El Canto de la Tierra" lo que proponía a la consideración del espectador. Por tanto, quedaba implícito que el intento de Russell no era resumir en dos horas las múltiples dimensiones de la existencia de Mahler, sino interpretarlas a su manera para acercar al público la figura del compositor desde su particular punto de vista, un punto de vista —concluía el realizador— que "no tiene nada de definitivo, porque la misteriosa música de Mahler posee tantas facetas como admiradores. Me siento dichoso de ser uno de ellos".

Como formulación teórica, nada hay de reprochable en esta postura de Russell; en todo caso podría matizarse que ninguna biografía es objetiva plenamente, sino siempre interpretatoria del personaje elegido, y que cuando dicho personaje alcanza una entidad sobresaliente resulta muy peligroso someterlo a una óptica puramente personal, por la distorsión histórica que

ello puede acarrear. Pero el verdadero problema del film "Mahler" —cuyo "bautizo" en España como "Una sombra en el pasado" mejor olvidamos desde un principio— no se sitúa a este nivel teórico: la razón de su inaceptabilidad estriba en "esa manera" de Russell de "sentir a Mahler", en el resultado de su mirada, en las imágenes que ha elaborado como respuesta a su "comprensión" del personaje. En este aspecto, pocas películas habrá tan falsas, tan mixtificadas, tan grotescas e irritantes como el "Mahler" que comentamos.

No son calificativos apresurados ni pasionales los que acabamos de escribir, sino los términos que necesariamente nos merece un trabajo caracterizado por su irresponsabilidad y su fácil protagonismo —nada nuevos en Russell, exceptuando "Women in love", tal como dijimos en su momento— al encarar una de las personalidades culturales más ricas y significativas del tránsito del siglo XIX al XX. Reducida por el director británico a un figurón celoso, maniático y necrofílico, incapaz de cualquier sentimiento que no fuera la propia satisfacción, y —sin embargo— "genio indiscutible" de no se sabe qué galaxia mítica, qué universo metafísico. La confesada "admiración" de Russell hacia Mahler se queda en eso, en situarle en el dominio de los "superdotados" sin intentar jamás un mínimo análisis, un imprescindible encuadramiento del personaje en el contexto de su época, una adecuada introspección en quien supo hacer dar un paso de gigante a la música a

costa de un continuo y doliente esfuerzo.

No se pretende aquí, ni mucho menos, defender un acercamiento ensalzador y elogioso a ultranza de aquellas figuras históricas recreadas en la actualidad. Pero sí una aproximación sería (y, por tanto, crítica) que se muestre a una altura digna de los hechos que se pretende reconstruir. Lo condenable es reducir una realidad a sus vertientes más aparentes y equívocas, sustituirla en aras de un exhibicionismo complaciente y rentable de cara a la taquilla. No otro es el camino elegido por Russell, para quien Mahler y su mujer Alma María son simples protagonistas de melodrama barato (celos, engaños, discusiones, diferencias de edad: "Alma María, ¿seguirá con Gustav o le abandonará por el apuesto Max?"), y la música del primero nada más que reflejos de una naturaleza descubierta de pequeño gracias a los consejos de un "hado de los bosques"... Si la enorme obra mahleriana no puede entenderse desde una interpretación impresionista, porque su significado va mucho más allá de ese sentido descriptivo con que Russell la ve (según el "acreditado" procedimiento cinematográfico de hacer coincidir variaciones de imagen con las del ritmo sonoro), tampoco cabe disminuir hasta tal punto la complejidad de las relaciones entre el compositor y su mujer, "la irresistible, la espiritual Alma, convertida en el film en esa mujercita seca, frívola y sin encanto que brinca estúpidamente en el andén de una estación", en palabras de Henry-Louis de La

Grange, uno de los mejores biógrafos de Mahler (1).

Destaquemos, por último, aquellas dos secuencias —recordadas en la versión española— donde el nivel grotesco de Russell y su falta de pudor artístico llegan a un verdadero cúlmen: la conversión de Mahler (Sigfrido) al catolicismo bajo el dominio de Cosima Wagner (Brunilda) vestida de nazi, acompañada por la música de "La cabalgata de las wolkys"; y la ensoñación de Mahler sobre su entierro, a los aires —danzados— de su "Primera Sinfonía"... Realmente, hay que verlo para creerlo. ■ FERNANDO LARA.

(1) Entre los biógrafos de Mahler citamos también a Marc Vignal (cuya interesante obra sobre el compositor editara en España Castellet hace dos años dentro de su Colección Básica), Kurt Blaukopf (con ediciones en alemán e inglés, esta última de Futura Publications, y que deseáramos ver traducida en nuestro país dada su valía) y Federico Sopena (en un libro, hoy creo que inencontrable, que publicó Rialp), aparte de las decisivas confesiones autobiográficas de Alma María Mahler. Es a obras como éstas y no al film de Russell donde debe acudir el verdadero interesado por la vida y la música del compositor austriaco.

"Testamento de un pueblo"

La vida del cortometraje español sigue en estado de penuria. No es algo nuevo; viene ocurriendo desde que se inventara el cine entre nosotros. La creación del No-Do, de proyección obligatoria, debilitó hasta la extirpación las escasas posibilidades que existían para que los cortometrajes —que a pesar de esas insalvables dificultades seguían fabricándose— tuvieran un acceso normal y digno a los circuitos de exhibición. Tras la desaparición de la obligatoriedad del No-Do, muchos han sido los locales que han decidido prescindir de él y aprovecharse de esa ingente cantidad de cortometrajes que existen en España. Son distribuidores que estaban hartos de que cualquier No-Do fuera igual a otro No-Do y de que el mundo estuviera tan a mano de todos.

Sin embargo, las condiciones de programación, la ausencia de publicidad y la discontinuidad en la exhibición no ayudan demasiado a que ahora el cortometraje adquiera la vida que le corresponde. Años de desidia, y precios que no admitan la competencia con los del No-Do fuerzan todavía la programación mecánica del noticiario oficial español.

Todo esto ya es sabido. Como que la calidad media de esos

cortometrajes no es excelente; pero esta es una cuestión que, caso de ser general, merece un tratamiento aparte. Lo que sí ocurre, sin embargo, es que, inopinadamente, se puede contemplar en algún cine un cortometraje de interés que complementa (aunque no sólo eso) la llamada "película base". Este es el caso de "Testamento de un pueblo", de M. García Muñoz, que se exhibe ahora en Madrid junto al excelente "John Reed, México insurgente", de Paul Leduc.

Cortometraje que obtuvo el primer premio de su género en el último Festival Cinematográfico de Valladolid, quiere ser una crónica de la emigración. Junto a imágenes desoladas de un pueblo abandonado, se van oyendo "en off" textos de cartas de esos emigrantes. Acompañado de material de archivo y de entrevistas sonoras, "Testamento de un pueblo" se inscribe en los "apuntes" que muchos cortometrajes desarrollan. No es posible el tratamiento exhaustivo de una temática como la de la emigración en el breve espacio de un cortometraje (sospecho que tampoco lo sería —aunque por otras razones— en un largo), y esta insinuación de M. García Muñoz sirve de planteamiento para futuros trabajos que él mismo debería desarrollar.

Eliminando quizá lo que existe de confusión de imágenes en este trabajo, o de errores fotográficos (la "belleza" de las imágenes no responde a la miseria que se retrata, lo que quizá impida una identificación inmediata, que en un cortometraje parece fundamental).

A pesar de todo, estamos ante un corto, si no excepcional, sí demostrativo de que pueden hacerse cosas bien diferentes a las que el eterno No-Do nos suministra —todavía— semanalmente. Sin ninguna duda, el público se interesa más por intentos como los de M. García Muñoz que por conocer otra vez el resultado de unas regatas holandesas.

Poco o nada se ayuda a la promoción de los cortometrajes. Concretamente "Testamento de un pueblo" no se exhibe en todas las sesiones a pesar de que el programa así lo anuncia. Los anuncios agotan el tiempo preciso para "descansar" entre sesión y sesión, y los dividendos de los bares deben aumentar en la proporción prevista. Poco importa que algunos de los espectadores quieran ver ese corto anunciado. El estupor de los empleados del local cuando se reclama su proyección es inenarrable. No deja de ser un síntoma. ■ DIEGO GALAN.



"Una sombra en el pasado" ("Mahler", 1974), de Ken Russell.