

cutores. Sus análisis del tiempo del discurso, de los "tiempos" verbales, le llevaron a enunciar dos sistemas opuestos: el tiempo de la historia, en que no interviene el locutor, y el tiempo del discurso, que exige un locutor —que trata de influir sobre un oyente de la manera que sea— y el oyente. Aunque cabría citar otras aportaciones —sus estudios sobre el gentilicio latino—, esos son los principales hallazgos que Emile Benveniste ha dejado como bases de las orientaciones actualmente más interesantes de la lingüística, en especial de la enunciación y la teoría del relato. A su muerte, deben ser recordadas su vasta erudición y su capacidad de reflexión con los datos para convertirlos en algo vivo y operante en el conjunto de las ciencias actuales. ■ MAURO ARMIÑO.

TEATRO

Jorge Díaz, Premio El Lebril Blanco

Hace varias semanas publicamos en estas páginas un comentario llamando la atención sobre el grupo pamplonés El Lebril Blanco y sobre el premio que acababa de convocar. Alguna influencia debieron tener aquellas líneas, porque lo cierto es que aumentó el número de obras presentadas hasta rebasar ampliamente el centenar. El hecho de que la convocatoria exigiera la presentación con plica y la consiguiente ocultación del nombre de los autores impide saber con exactitud quiénes eran los aspirantes. Estamos, sin embargo, seguros, por el inevitable reconocimiento de estilos en varios de los textos mecanografiados, que al premio se presentaron bastantes de nuestros más conocidos dramaturgos marginados. Lo cual certifica que los términos ofrecidos por la convocatoria —200.000 pesetas para la obra premiada, el compromiso de estrenarla en Pamplona a fines de noviembre y la composición del Jurado— han parecido satisfactorios.

De las nueve piezas finalistas, pasaron dos al último debate: "Carlismo y música celestial" y "Ceremonia ortopédica". De he-

cho, como ya es tradicional en estos casos, el cotejo era, por la heterogeneidad de las obras, difícil. Con un amplio reparto, abierta a la investigación histórica del carlismo, de asegurada y polémica resonancia en el medio navarro, formalmente en una línea muy adecuada a las características del grupo —que acaba de reponer, con muchísimo éxito, su montaje de "1789", del Théâtre du Soleil—, la primera. Más acabada literariamente, estructurada con precisión, asentada en esa visión amarga de las relaciones humanas —y más concretamente de la pareja— que caracteriza la obra del autor de "El cepillo de dientes", la segunda. Y cito "El cepillo de dientes" porque, obviamente, la concesión del premio trajo consigo la apertura de la plica correspondiente y la identificación del autor, que resultó ser Jorge Díaz.

La obra, de sólo tres personajes, la estrenará El Lebril Blanco, bajo la dirección de Valentín Redín, en su local de Pamplona y en la fecha prevista por las bases. Aunque no se descarta, como es lógico, que el alto censo de actores con que cuenta el grupo se ponga a trabajar de inmediato sobre alguno de los textos finalistas, concretamente "Carlismo y música celestial". El Jurado, que decidió el premio por mayoría de votos, lo han formado Antonio Buero Vallejo, Adolfo Marsillach, Enrique Llovet, Francisco Nieva, Valentín Redín y el autor de estas líneas. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Diablos superestructurales

Pertenece "Madre Juana de los Angeles" a la llamada "edad de oro" del cine polaco, que se suele situar entre 1956 y 1962, y a cuya cabeza figuran tres realizadores: Andrzej Wajda, Andrzej Munk y Jerzy Kawalerowicz. De este último es "Matka Joanna od Aniolow", Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes de 1961, y que se estrena en España nada menos que con quince años de retraso, tras figurar tiempo atrás en la programación de la Semana de

Valladolid. Basado en la novela de Jaroslaw Iwaszkiewicz, el film —ambientado en la Polonia oriental del siglo XVII— se centra en el episodio conocido como "los demonios de Loudun", en torno al que Aldous Huxley escribiese un excelente libro y Ken Russell filmara su —prohibido entre nosotros— "The devils".

En contraste precisamente con el muy posterior trabajo del exhibicionista director inglés, lo que primero destaca en la labor de Kawalerowicz es la seriedad y el rigor con que aborda un tema tan proclive a fáciles excesos, como el de los presuntos endemoniados. Si, de hecho, "Madre Juana de los Angeles" aparece hoy notablemente envejecida en sus aspectos estéticos y de construcción dramática (y me remito a lo que apunté la pasada semana respecto a este "envejecimiento" al hablar de "Tatuaje"), no sucede lo mismo en lo referente a su dimensión ideológica. "Es un film en el que me prometí a mí mismo presentar diversas facetas de una ideología idealista sobre el mundo. Partiendo de una posición materialista, la pongo en contraposi-

neasta polaco en esa sinfonía de imágenes en blanco y negro que es su quinta película—, sino un apasionado deseo de vivir ahogado sin cesar por unas convicciones que sólo contemplan la muerte, que únicamente a ella se destinan. La madre Juana de los Angeles, con ocho demonios dentro, sus compañeras de convento, el exorcista padre Suryn, sor Margarita..., todos los personajes del film son víctimas de una cultura represiva nacida desde un concepto religioso del mismo signo. Seres en cuya manipulada conciencia surgen diablos cada vez que se asoman a una vida que les está vedada, Satanás se introduce en ellos como un vértigo de libertad. ■ F. L.

"¡Quiero la cabeza de Alfredo García!"

Hace algunos años, Sam Peckinpah nos contaba el proyecto de esta película: la historia de un hombre que, por dinero, arranca la cabeza de un muerto



"Madre Juana de los Angeles" ("Matka Joanna od Aniolow", 1961), de Jerzy Kawalerowicz.

ción al idealismo. Mi película va contra muchas cosas, contra todo tipo de dogmatismo que esclavice la naturaleza del ser humano, la naturaleza del ser mismo", declararía en su momento Kawalerowicz. Y, ciertamente, "Madre Juana de los Angeles" ofrece la visión inteligente del fenómeno demoníaco como simple consecuencia de una superestructura ideológica que condiciona, limita y finalmente destruye la libertad del hombre.

"No hay un Satanás que ocupe indiscriminadamente nuestros cuerpos —concluye el ci-

para llevársela a un rico hacendado que quiere vengar así la violación de su hija. Durante el trayecto, el hombre, solo, perdedor, aburrido, descubre que ha encontrado un objetivo a su vida: la conservación de la cabeza de "su amigo", con la que va experimentando durante el recorrido. Al final, cuando consigue llegar a su destino, el rico hacendado —ya abuelo— había olvidado su oferta, y el hombre se encuentra pobre de nuevo y con una cabeza que lentamente va corrompiéndose, y que ya no

"Las amargas lágrimas de Petra von Kant"

(Auto sacramental "feminista")

Bueno, de este film-teatro se pueden aprender bastantes cosas. Por ejemplo, a pronunciar crispadamente "Ich liebe Dich", o a asumir la desesperación del amor sin haber asumido el amor. Por ejemplo, el constatar que la ruptura en el amor heterosexual mantiene sus modelos en la homosexualidad confirmándolos y que el mecanismo de dominancia-sumisión no entienda de sexos, sino que se realiza a nivel de insectos de cabeza pelada, **maniqués transexuales**. Por ejemplo, aprender también que una tragedia griega clásica puede ser interpretada por vestales teutonas y que Medea-Von Kant puede acabar con su niña color canario, su madre color violeta y su acreditada profesión de suma sacerdotisa del "peplo" por amor y dolor de la lacerante vulgaridad; es decir, "normalidad" de Karin-Jasón. Por ejemplo, se puede constatar también que las "máquinas deseantes", al estilo deluziano "son máquinas binarias, de regla binaria o de régimen asociativo, de acoplamiento, que poseen formas conectivas y además...". Pero se puede concluir también que en este flujo de máquinas deseantes tal "acoplamiento" máquina-máquina modifica la propia estructura de la máquina-órgano y su posible conexión con nuevas máquinas deseantes. Para Fassbinder la ruptura, a niveles de producción, en última instancia, acontece en la conexión máquina-déspota, máquina-sumisa. Fassbinder establece una dialéctica de mecanismo de relojería, de interior de casa de muñecas. Pero en una casa de muñecas como la de Petra von Kant, los personajes parecen ser movidos mecánicamente como si Fassbinder les fuera dando cuerda, una cuerda despiadada que les hace agotarse y desesperarse, **estropearse, mientras que más que hablar nos declaman su existencia. Las marionetas del hábitat Von Kant "no funcionan más que estropeadas; es decir, estropeándose sin cesar..."**. El cine de Fassbinder nos recuerda los grandes jeroglíficos al modo egip-

cio —es una nueva exploración de **lateralidad cinematográfica**. Unas veces, los personajes dirigen sus cabezas los unos hacia los otros, pero sus cuerpos se nos imponen frontales, decididos e insultantes, y otras veces sus cuerpos continúan imperturbables el flujo del acoplamiento mientras que sus rostros nos miran implorantes y su lenguaje se ablanda enterneciendo el eje hierático del film. Fassbinder insiste en esta lateralidad, en esta especie de mecanismo **distorsionado**, a lo largo de casi todos sus films y guiones (ejemplo "La paloma" y "A l'ombre de anges", del suizo Daniel Schmit), que hace que el sello indeleble de Fassbinder transforme sus films en piezas de teatro filmadas. Esto hace que a veces su cine nos resulte rígido y estereotipado, porque estamos acostumbrados a formas menos mecanicistas de representación icónica. Lo que sucede en la casa de muñecas de Petra von Kant está cercano al teatro clásico de No. Los personajes andan a saltitos, se instalan en rincones como efigies al acecho, consumen en un ritual constante estimulantes para no decaer. Protegen sus rostros con las manos en gesto de autodefensa, otras veces son osados en la mirada y pudorosos en los gestos, a veces caminan como armaduras vacías de corporeidad, modelos de pasarela, maniqués. La sombra muda de Marlene, elemento austero y al que que se supone carente de autonomía, pero no de deseos, es la máscara del pueblo subyugado, pero también la amenaza del hombre-robot, máquina productora manipulada a distancia, que si para Kubrick en la "Odisea del espacio" llevaba implícito por propia dialéctica el germen de la rebelión violenta, para Fassbinder y su odisea más "eurocomunista" la ruptura se sitúa a nivel de abandono cuando las "condiciones objetivas" dan al pueblo el "oportuno permiso" para expresarse: "Marlene... puedes hablar... he sido muy mala contigo...", y Marlene, que no puede desprenderse así como así de su condición de sumisa, besa a su ama agradecida por su libertad mientras que prepara la maleta. Pero los alemanes puestos a ser románticos, es decir, nostálgicos, se las pintan solos. Marlene tomará la muñeca desnuda de su ama, fiel retrato de Karin; es decir, se apropiará del espíritu lúdico, del amor libre e inconsciente, que hasta entonces había sido lujo y patrimonio de la clase dominante y sale por el foro con la mejor de las sonrisas. Bueno, es un deseable final feliz, bastante "naïf", de resolver el conflicto de la explotación y el devenir histórico de la lucha de clases, pero los alemanes son los alemanes.

Los personajes de la guarida Von Kant se mueven entre dos líneas de fuerzas cuya resultante topológica nos empieza a llegar bastantes horas después de salir de la proyección, cuando, olvidando un poco la irritación que nos produce una inversión de los modelos de comunicación, nos hemos quedado con unos colores explosivos y unas sensaciones totalmente modernas, elementales y simples (como los cuadros de Mondrian), con una atmósfera "mecanicista"-dialéctica, con resonancia de lenguaje clásico, muy acordas para decir de un modo nuevo algo que se repite invariablemente, transexualmente, a través de las especies: "La impotencia del amor ante la dictadura del que tiene el poder. La impotencia de las relaciones de amor ante las relaciones de mercado". Esto y muchas cosas más se pueden aprender en este film que en absoluto es feminista ni de temática lesbiana, sino algo que va más allá de todo ello, contando con ello. ■

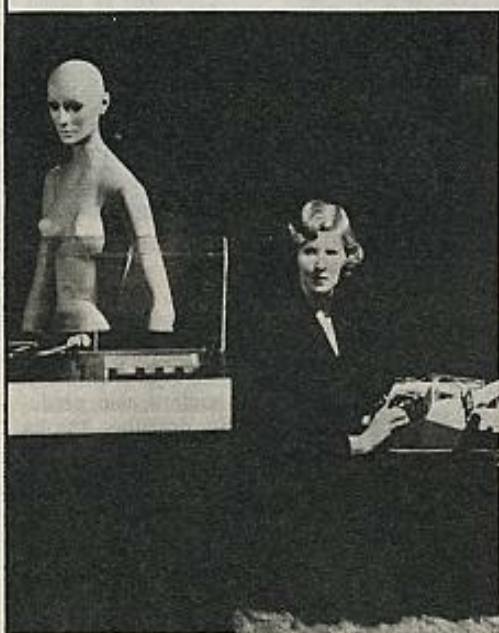
ISABEL ESCUDERO.

puede seguirle por su deambular...

Hoy, por fin, Peckinpah ha rodado su historia (es un autor que permanece fiel a sus proyectos durante mucho tiempo hasta que consigue llevarlos a la práctica. Otro de los que entonces nos contaba fue el que más tarde se llamaría en España "Perros de paja"), pero con unas ciertas diferencias sobre el proyecto original. A aquella anécdota intimista (en la línea de "Junior Bonner" o "La balada de Cable Hogue") se le ha añadido lo que ya es el "touche" Peckinpah: la violencia y la sangre o, al menos, lo que la publicidad dice que es violencia y sangre, y lo que permite que algunos críticos se horroricen, aunque esta violencia de Peckinpah no deje de tener nunca un profundo sentido del humor desde el punto de vista "moral", y una estética de tebeo autorizado para niños, desde el ángulo "plástico"; lo que sí está claro es que una película de Peckinpah debe responder ya necesariamente a este esquema (y ahí está el fracaso de "Junior Bonner", una de sus mejores películas, que por no incurrir en este aspecto, no interesó a nadie). Y para llegar a dicho esquema, Peckinpah se ve obligado a forzar sus historias llegando en ocasiones a ofrecer en un solo título **dos perspectivas estéticas diferentes**.

Este podría ser el caso de "¡Quiero la cabeza de Alfredo García!", donde, insertado en una historia de amor clásica en él —la de dos "perdedores" que se agarran el uno al otro en un afán primitivo de supervivencia— se encuentra el "comic" disparatado y absurdo. En este caso, aparecen desde unas oficinas misteriosas que parecen corresponder a un médico, pero que podrían también ser de algo parecido a la CIA (sin que ello tenga nada que ver con la historia que se nos cuenta) hasta matanzas increíbles y descabelladas en las que, sin duda, el humor juega una baza importante.

No sé si el "caso" de Peckinpah es el de autor "honrado" que se ve obligado a forzar sus planteamientos de cara a la industria que le paga, pero lo cierto es que sus películas —y no olvidemos la reciente "Aristócratas del crimen", realizada con posterioridad a la que hoy nos ocupa, y que era ya un puro disparate— van lentamente alejándose de lo que un día los sabios críticos descubrimos que conformaban su poética: la desolación de un miembro de sociedades



Fotograma de la película de Fassbinder.

más primitivas que la nuestra, que se encuentra marginado (y con un fuerte deseo de venganza) en una sociedad corrompida; su nostalgia por sentimientos vitales más auténticos y su compasión por los que como él vivían ese estado de cosas. "Duelo en la alta sierra", "Grupo salvaje", "La balada de Cable Hogue" y "Junior Bonner" serían los máximos exponentes, pero a ellos —para tener una perspectiva más completa del hacer de Peckinpah— hay que contraponer "Perros de paja", "Aristócratas del crimen", "La huida" y algunos otros títulos.

Curiosamente, "¡Quiero la cabeza de Alfredo García!" podría ser una síntesis de ambas vertientes. Un esbozo de lo mejor y lo peor de Sam Peckinpah, combinados con humor. ■ DIEGO GALAN.

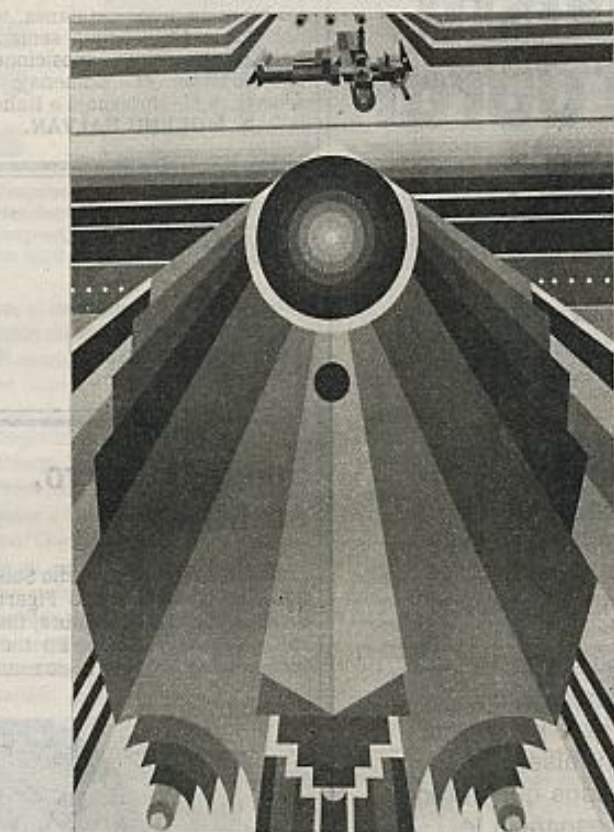
ARTE

De pronto llega, emitida para nosotros, una señal de Brasil, ese gigante de la América del Sur. Le conocemos, aunque no sea más que de oídas, muchas cosas, muchas de sus potencias: su potencia selvática en primer lugar, la potencia arquitectónica, la potencia folklórica... Pero... ¿y la potencia pictórica? Porque Brasil también es eso efectivamente —una potencia pictórica— por razones que nada tienen que ver con el hecho de que el país sea el patrocinador de la Bienal de Sao Paulo y de los museos tanto paulistas como cariocas... Actualmente, tenemos a un artista brasileño, yo creo que muy significativamente brasileño, entre nosotros.

Otto Cavalcanti

Galería Skira

El catálogo de Cavalcanti tiene dos introducciones: una —la mejor— es de Joan Josep Tharrats; la otra es mía. Dejemos aparte las erratas que se observan en la transcripción de los textos —de los dos textos—, pues eso de las erratas es inevitable y no podemos pasarnos la vida reclamándole al maestro armero. Tharrats hace una introducción propia del pintor, y ya vol-



Pintura de Otto Cavalcanti.

veré sobre alguna de sus ideas. Yo hago una introducción que, probablemente, es demasiado "culturalista". Pero no pude evitar en esa introducción —ni podré evitarlo aquí mismo— tener en cuenta una serie de circunstancias que, me parece, pesan sobre la vida y la obra de ese artista.

Otto Cavalcanti es exclusivamente pintor, según creo. Sin embargo, su acción pictórica está absolutamente penetrada por una mentalidad —y hasta por una sensibilidad— arquitectónica. No por la arquitectura de los constructores, sino por el arquitecturismo de quien sabe ver la medida y la forma en el más flagrante de los caos.

Y bien, yo pienso que esa peculiaridad de Cavalcanti no es exclusiva de su pintura. Pienso que, sin necesidad de que tengamos que hablar de un arte conceptual o formal, ese tipo de pintura tiene hondos raíces en Brasil. La cual pintura, además, está unida al movimiento arquitectónico de Brasil por vasos comunicantes de muy diversa naturaleza. Y aquí llega la afirmación que yo pienso que puede ser "culturalista", pero que no renuncio a ella, porque creo firmemente en lo que voy a decir. Yo creo que la arquitectura —la racionalidad de la construcción frente al escándalo de la crea-

ción—, la planificación de la inteligencia, es algo así como la respuesta de la inteligencia brasileña al desafío de la naturaleza desbordada. De esa manera, negativamente si se quiere, yo pienso que las fuerzas de la irracionalidad desbordadas son, en el Brasil, agentes creadores de razón...

Pero para volver desde el Brasil a ese representante suyo aquí, Otto Cavalcanti, efectivamente, el hecho geométrico cuenta mucho en la elaboración de su pintura. De todas maneras, y para que no podamos identificar a su arte con cualquier abstracto formal al uso, hay que tener en cuenta que Cavalcanti tiene mucho en cuenta el problema perspectivo. Hay en su obra una tridimensión efectiva, porque, claro, hay algo así como una insinuación figurativa...

Insinuación digo, porque simplemente se señalan líneas maestras de algún dato narrativo, siempre sometido a la virtualidad geométrica —o arquitectónica—, como si quisiera someter a la ley de la arquitectura todo el organismo sin ley de la vida misma. Y otra cosa que la introducción de Tharrats indica oportunamente: Siempre dentro de ese orden, la obra de Cavalcanti apunta un fenómeno de seriedad limitada a dos imágenes

—como si las cosas se reflejaran en un espejo y se le ofreciese al espectador tanto la imagen original como su réplica—. Pero, más que eso, lo que explicita toda la obra de Cavalcanti es la perfecta búsqueda compensatoria de todos los centros: del centro del cuadrado y del centro de los objetos tratados, y la organización compensatoria de todas las masas descritas respecto a un posible centro de gravedad.

Cavalcanti, sí, usa constantemente de la perspectiva. La cual, es, sí, una utilización tridimensional... Pero el pintor, sin negar esa tridimensionalidad, pictórica, por así decirlo, esa tridimensión, la devuelve a su condición formal, le hace olvidar su condición perspectiva, convierte —por ejemplo— a un rectángulo perspectivo en un trapecio y, en su obra, juega a la doble valencia: a la del cuadrado que aleja una de sus partes y a la del trapecio propiamente dicho... Esa es la dimensión, en cierto modo ambigua —conscientemente ambigua—, que tiene la obra de Cavalcanti. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

NOTA

Bueno, pues a rectificar. Me ha llegado la hora de rectificar y así lo hago. No diré que no me duelen prendas: Yo estoy pagando prendas desde que tengo uso de razón, algunas hasta en la cárcel, y ésta es la menos costosa.

Yo había dicho, hace un par de números, que los amigos catalanes habían prometido enviarme documentación gráfica de las exposiciones "homenaje a Alberti" y "homenaje a Rahola". Y no: resulta que esa documentación ya me la habían entregado en Barcelona. Pero ocurre que yo, imprudentemente me había atrevido a decir algo como esto: "Si hasta los catalanes fallan, entonces yo no soy una catástrofe". Pero no: resulta que no, que los catalanes no fallan, o por lo menos, que los catalanes no fallaron en aquella ocasión. Por lo menos, esa no es la excepción que afirma la regla de su conocida probidad respecto a la palabra empeñada. Mi abuelo me decía cuando yo era niño: "Te fallarán todos, menos los catalanes", y me lo decía por alguna experiencia que él tuvo, mucho más importante que la del envío de unas fotos, experiencia que no puedo relatar aquí, porque no es el lugar. En definitiva: que no, que los amigos catalanes no tienen que enviar nada, porque ya me lo dieron. Se lo dieron a mi mujer, allá en Barcelona, pero como yo soy un "viva la virgen" se me pasó. Ese amigo catalán que me puso una conferencia, dolido, no porque no salía la reseña, sino por