

iba a estar restringida al círculo minoritario de los cine clubs. En pocas palabras, el meritorio intento de la citada Federación iba a alcanzar un limitado interés en cuanto su proyección colectiva iba dirigida a personas que, de por sí, ya sentían un interés especial por el cine. En definitiva, seguía existiendo «un público ignorado», un público que no podía acceder al conocimiento de obras importantes en la historia del cine.

Algunas empresas cinematográficas, con más buena voluntad que verdaderos medios, intentaron, en diversas épocas, hacer algo equivalente a lo que en otros países se conoce con el nombre de «cines de repertorios». Ahora bien, esas empresas tenían que contar sólo con películas que se hallaban en explotación comercial en nuestro país. En rigor, no podía considerarse «cine de repertorios» al Azul, de Madrid, que durante varias temporadas programó películas de gran interés, a partir de las listas de distribución existentes en España. En cualquier caso —y contando siempre con el grado de subdesarrollo de nuestra cultura cinematográfica—, ésa era una actitud positiva y que obligadamente hay que reconocer, toda vez que la pretensión del empresario no era primordial y exclusivamente lucrativa.

En este mismo sentido se ha comportado la empresa del cine Galileo durante esta última temporada. El handicap que limita estas actuaciones individuales y solitarias es, como ya se ha señalado, tener que contar con las listas «normales» de distribución ya existentes y, por otra parte, el poco estímulo que críticos cinematográficos de diarios han prestado a semejantes pronunciamientos. No cabe duda que una llamada de atención en los órganos de información sobre la existencia y actividades de esas empresas «espontáneas» hubiera beneficiado notablemente esa restringida campaña cultural.

En los dos últimos años hemos asistido a un movimiento de promoción cinematográfica en nuestro país. El funcionamiento de la Filmoteca Nacional, la importación de esa serie de películas por la Federación, el revuelo organizado por la incorporación casi masiva de elementos jóvenes a la industria del cine español, la existencia insólita de estos «cines de repertorios...»; todos estos factores han condicionado la existencia de una nueva mentalidad, todavía en estado larvario, pero que posibilita la puesta en práctica de experiencias, aún arriesgadas, pero absolutamente necesarias para la conformación de una cultura popular en el terreno cinematográfico.

Es inútil tratar de buscar equivalencias con otros países. Hay diferencias de orden estructural —y no sólo en el ámbito cinematográfico— que imposibilitan la simple comparación... Sólo pensar en la cantidad de «cines de repertorio» o «cine de ensayo» que existen en París bastaría para convenir que lo que se ha empezado a hacer en nuestro país es muy poco. Pero tengamos en cuenta las posibilidades concretas y efectivas —dejémosnos de idealismos.

Recientemente se ha inaugurado en Madrid un cine —el Amaya—, cuya pretensión única es estrenar películas de alta calidad artística. Esta medida era absolutamente necesaria, ya que, gracias a tal iniciativa, el público madrileño —esperemos que pronto se amplíe el programa al público español entero— podrá contemplar una serie de films que, por el canal normal de distribución, nunca hubiera tenido la oportunidad de ver. La primera película presentada en ese local fue «Les parapluies de Cherbourg», Gran Premio del Festival de Cannes en el año 63. Ocho semanas ha durado en cartel, lo cual prueba que la especialización de una sala no sólo no retrae al público, sino que le obliga a considerar el film bajo unos nuevos supuestos. Pienso que otra suerte muy distinta habrían corrido films como «El gatopardo», «Crónica familiar», «Salvatore Giuliano», «El eclipse» o «El año pasado en Marienbad» de haberse estrenado en un local habitualmente dedicado a la proyección de films de alta calidad artística.

Al margen de la valoración crítica de un film como «Les parapluies de Cherbourg» —de la que queda constancia en el comentario que se hizo en esta misma columna hace unas semanas—, lo que cuenta es la iniciativa de la empresa de distribuir esta clase de títulos. Una vez vistos pueden ser aceptados o rechazados. Pero empecemos por verlos. Exijamos una cultura «viva» y no una cultura de «oidas» o de «leídas», como desgraciadamente ha venido ocurriendo en nuestro país en materia cinematográfica. La existencia de un cine de repertorio invita a confiar en la creación de esa nueva conciencia de opinión que posibilitará la puesta en práctica de más proyectos. Si se piensa, en estos dos últimos años se ha conseguido más en pro de una cultura popular cinematográfica que en dos lustros y medio. Hay que valorar, pues, todos estos intentos en su justa dimensión de primeras tentativas. No se puede exigir un rendimiento inmediato e instantáneo. Hay que estimar, sobre todo, la calidad potencial de estos proyectos.

Actualmente, en el citado cine, se proyecta «La noche». Téngase en cuenta que este film es anterior a «El eclipse», también de Antonioni, conocido ya del público español. Este hecho indica precisamente la necesidad de los «cines de repertorio»: una obra como la de Antonioni, que guarda una coherencia asombrosa desde el primero al último film, debería conocerse por orden cronológico, ya que las conclusiones de un film sirven de base al desarrollo del siguiente. En cualquier caso, «La noche» es un film que debe verse, discutirse. Y no sería mala idea aprovechar esta oportunidad para proyectar nuevamente «El eclipse». Programaciones de este tipo deberían entrar en los planes de los «cines de repertorio»...

JESUS GARCIA DE DUENAS

## TEATRO

### mirar atrás

**D**URANTE una misma semana han asomado a los Teatros Nacionales dos autores de indudable interés: Carlos Arniches y Enrique Jardiel Poncela.

En el Español, Miguel Narros ha montado «Los milagros del jornal», de Arniches, en unión de «El villano en su rincón», de Lope. Mientras, en el María Guerrero, cumpliendo con el plan de desarrollar un repertorio de forma rotativa, ha entrado en juego «Eloísa está debajo de un almendro», ya montada por José Luis Alonso hace un par de temporadas.

Creo que la revisión de dos autores relativamente próximos como Arniches y Jardiel plantea una serie de cuestiones inéditas en la moderna vida teatral española. Aquí existe una «teoría» —porque en la práctica escénica se está, en general, muy lejos de adentrarse en las profundizaciones y vitalizaciones necesarias— respecto de los clásicos. El público, o al menos parte de él, tiene una cierta costumbre de ir a ver obras de Lope. Hay una frialdad convencional, pero que a veces funciona frente al teatro en verso. Quiero decir que público y actores han encontrado la forma de «aceptarse» en este tipo de teatro, aunque, con frecuencia, ni unos ni otros crean gran cosa en el espectáculo en cuestión. Juega un tipo de snobismo, de «hombres que quieren ser cultos» y que están dispuestos a no hacer demasiadas preguntas ni a intentar integrar el espectáculo dramático dentro de una reflexión sincera. El teatro clásico es, para muchos, una «herencia» y ya se sabe que los herederos han de celebrar de vez en cuando el difunto.

El caso de un Arniches o un Jardiel es completamente distinto. Están aún demasiado cerca para considerarlos un «patrimonio nacional». No juegan, por fortuna, ningún «cliché». Son autores ante los que el espectador se siente libre, dispuesto a discutir si tienen derecho o no a pasar al panteón de los inmortales.

Pensemos que muchos de los que forman nuestro público han pateado las últimas obras de Jardiel y han contribuido a su penosa agonía personal. Están vivos aún algunos de los críticos que debatieron polémicamente el teatro de Jardiel. Está cerca aún esa lucha de extremos que zarandea a nuestro humorista entre palos y elogios igualmente apasionados e igualmente, por tanto, superficiales.

No está debidamente estudiado «lo que queda de Jardiel», lo que ha de hacer de él un autor «históricamente» importante y, fuera ya de su tiempo, para los espectadores del futuro, un autor vigente. Creo que esto es algo fundamental. Y que público y crítica han de encontrar la actitud que corresponde a una situación que está fuera de los dos extremos habituales: la polémica inmediata al estreno o el ditirambo academicista ante los clásicos.

Algo parecido habría que decir de Arniches. Y es de desear que el próximo centenario —aunque sea bien triste que hagan falta centenarios para clarificar el valor de algunos autores, como ha ocurrido este año con Unamuno— dé pie a que el autor salga de esa discusión esquemática y ramplona entre los que le defienden y los que le ignoran. Por Arniches hay una admiración o un desprecio «de oídas», de «segunda mano», casi siempre apoyado en unas etiquetas esquemáticas, en unos clichés sobre el «populismo», la «influencia del lenguaje de Arniches», o «la invención genial de nuestra tragicomedia grotesca». Creo que todo esto, en realidad, no son más que pequeñas pistas y que, aprovechando esa «libertad» de la que aún disfruta el espectador ante Arniches, hay que profundizar en un panorama completo de su obra y ver cuáles son los títulos que deben sobrevivir y por qué.

La elección de «Eloísa está debajo de un almendro» y de «Los milagros del jornal», con independencia de las virtudes y errores que hayan podido tener sus montajes, no cabe duda que es afortunada. Son dos buenos ejemplos de un teatro cuya estimación y crítica toca hacer ahora, de cara al público, desde los escenarios; Jardiel y Arniches son dos autores de ese atrás relativamente próximo que tanto cuesta ver.

JOSE MONLEON

## ARTE



### la exposición GAUDI

**G**AUDI es uno de esos artistas que suelen ser condecorados con la conocida frase equívoca: «Se adelantó a su tiempo». Cuando Le Corbusier, tratando de apresarse en una definición lo que en aquel había de arquetipo y de ejemplo, lo llamó «el constructor de 1900», yo creo que quiso decir no que en él estuviese ya determinada lo que habría de ser —o lo que tendría

SIGUE

## la parálisis del nervio facial

que ser— la arquitectura del siglo XX, sino que se daba por antonomasia la construcción que esa fecha límite de dos siglos —1900— había realizado. Que Gaudí no es el arquitecto del siglo XX, a pesar de todas las soluciones parciales que aportó, lo prueba la arquitectura misma del siglo XX, realizada toda ella bajo el imperativo de una racionalización —casi siempre plana, diédrica y ortogonal— de los límites espaciales en que la arquitectura consiste. Y no hay que pedirle cuentas a la arquitectura que fue en nombre de la arquitectura que pudo ser, pues los hechos históricos son inapelables. Gaudí no trascendió a su tiempo: trascendió a la arquitectura.

En efecto, Gaudí es, a pesar de sus dimensiones colosales, un hombre del «modernismo». Pero la diferencia con los hombres de su generación estilística consistía en que, mientras éstos hacían del organismo arquitectónico una ornamentación, Gaudí hizo de la ornamentación un organismo. Sus volúmenes —sus límites espaciales— se negaban a detenerse allí donde quedaba realizada su pura función limitativa y, aun después de definir el vacío correspondiente, seguían el impulso de su propia inercia continuativa, generando curvas encadenadas, como esas formaciones o coralinas que continúan las curvas de su construcción aun después de tener ya realizado un vacío interior, habitable por el molusco correspondiente. Pero como en ellas, en la arquitectura de Gaudí la hipercurvación que hendía el vacío después de definir a un espacio interior, no era un agregado, no era un adorno, sino estaba ligada por los sutiles nervios del «organismo» a la primera piedra o a la primera semilla germinadora de la edificación. Naturalmente, una arquitectura de Gaudí, en tanto que arquitectura, define, sí, a un espacio interior, a un vacío; pero un volumen de Gaudí —su negativo, lo que al margen de su definición de espacio interior «se ve desde fuera»—, si bien establece puntos de referencias en el vacío ya no define al espacio sino que, al contrario, se deja definir por él. Ahí es donde Gaudí trasciende su condición de arquitecto; ahí es donde entra de lleno en los dominios del escultor.

Le Corbusier dijo, en efecto: «Es el constructor de 1900». Yo me atrevería a añadir: «Es el escultor del siglo XX». Esa es una afirmación que quedaría corroborada por toda la evolución posterior de la escultura: lo que en él es investigación parabólica de los huecos, se convierte, desde hora muy temprana, en la investigación sistemática de Naum Gabo y de Antoine Pevner; lo que en él es, en sus aditamentos propiamente esculturales —las chimeneas de la «casa Milá», los pináculos de la «Sagrada Familia»—, modelación de vacíos interiores, se convierte, desde las experiencias de Pablo Gargallo, en uno de los horizontes optativos más peculiares de la escultura contemporánea. Gaudí es, por eso mismo, un arquitecto de la escultura sin dejar de ser un escultor de la arquitectura. De ahí el goticismo, implícito en toda su obra y casi explícito y deliberado en el «Palacio episcopal de Astorga» y en el «Templo de la Sagrada Familia», de Barcelona.

Por ser un hombre con el goticismo metido en la entraña era «un hombre de su tiempo», y por ser un hombre de su tiempo era un «modernista». Concurrían en él, acaso de manera no deliberada, todas aquellas inclinaciones hacia las zonas más nocturnas del goticismo misterioso que notamos en personajes, tan de finales del siglo XIX, como Louis Courajod, Viollet-le-Duc o John Ruskin. Igual que un constructor de catedrales, no concebía la compartimentación de las artes que se dio en la construcción occidental después del Renacimiento. No es que, con esa pretensión tan típica de un sector de la arquitectura de hoy, presupuestase una supeditación de las artes a la arquitectura, sino que, como un hombre del gótico, concebía al ornamento como estructura y a la escultura como vértebra de la edificación, sin dejar de considerar por ello al edificio como una especie de suma escultórica. Suma escultórica, pictórica y artesanal, pues ni el cromatismo, ni la forja, ni las otras tareas manuales dejaron nunca de ser objeto de su atención más minuciosa. Pero el goticismo no era en Gaudí, como podía haberlo sido en Ruskin o en Courajod, una adquisición cultural, sino que le era naturaleza. No se sabría distinguir muy bien si fue un ferviente católico por ser un ferviente gótico, o al revés. De cualquier manera, cuando se afirma de él que «fue un hombre de su tiempo», la frase queda colgando, como a la espera de un punto de apoyo más efectivo: el tiempo no es nada si no habita en algún lugar. Quiero decir que Gaudí fue un hombre de su tiempo en Cataluña, precisamente en Cataluña, una tierra, como tan bien nos ha hecho ver Ciriaco Pellicer en «Picasso antes de Picasso», que, por la época de Gaudí, todo incitaba a la búsqueda de una sensibilidad misteriosa, nocturna, medievalista, gótica, en una palabra.

Debemos felicitarlos los habitantes de Madrid por esta magnífica exposición de la Exco que llega, como nos dice Fernández Alba en el prólogo de su catálogo, con muchos años de retraso. La exposición es lo suficientemente cuantiosa como para que hayamos podido ver prácticamente toda la obra del genial creador. Pero, además, está montada con un gran sentido del rigor histórico. En ella se aprecia no solamente la curva evolutiva del maestro —obediendo siempre, desde sus comienzos, a una estricta continuidad— sino también los hitos comparativos de su entorno arquitectónico y las influencias que muchas de las soluciones parciales de Gaudí ejercieron en los grandes creadores de nuestro siglo. Antonio Gaudí nació en Reus en 1852 y murió en Barcelona en 1926.

JOSE MARIA MORENO GALVAN

**P**ARALISIS de frío" se llama a la parálisis del nervio facial aun cuando en realidad no sea, en absoluto, seguro que el frío tenga siempre que ver, si bien en este tiempo los casos son más frecuentes; pero también en el verano se ve algún que otro automovilista atacado de esta enfermedad porque ha tenido expuesta su cara a una violenta corriente de aire que penetró en el coche por llevar el cristal bajado.

La parálisis facial aparece repentinamente: la mitad de la cara que ha sido afectada se pone lisa, como si los pliegues cutáneos se borrasen; el párpado inferior aparece distendido, el ojo lacrimosa, la comisura de los labios se desvía hacia el lado sano, por lo que resulta imposible silhar e hinchar la mejilla, es molesto hablar, es difícil pronunciar las letras labiales así como masticar y, con frecuencia, los sonidos intensos los percibe el oído con una sensación dolorosa.

Esta enfermedad tiene, en general, un carácter benigno así como una espontánea tendencia a la curación; pero la vuelta a la normalidad completa es siempre muy lenta. El nervio facial está comprimido por una especie de vaina líquida que se ha formado como reacción por haber percibido un choque de frío y esta compresión dificulta el funcionamiento del nervio; sin embargo, puede ocurrir que, en la parálisis, no tenga nada que ver el frío, sino que sea la consecuencia de una infección como las paperas o, en los niños, la poliomielitis, que en algunos casos puede limitarse, precisamente, a una parálisis del nervio facial.

Probablemente puede originar también esta enfermedad otras múltiples causas no identificables y, porque no pueden identificarse, la parálisis del músculo facial continúa siendo, por antonomasia, "la parálisis del frío" aun cuando este nombre no sea rigurosamente exacto.

Defender la cara contra las corrientes de aire frío será, por lo tanto, de cualquier modo, una precaución oportuna contra la posibilidad de una parálisis y, con mayor razón, naturalmente, será una medida indispensable si la parálisis ha aparecido ya y se quiere apresurar la curación. La parte más delicada es el ojo, que está mal protegido con el párpado inferior disensionado, por lo que será conveniente lavararlo con una solución de agua salada y utilizar un colirio con antibióticos para prevenir la infección. El tratamiento farmacológico consistirá en suministrar al paciente salicilatos, yoduros, antistaminicos, derivados de la cortisona y, después de los primeros días, vitaminas del grupo B en dosis fuertes. Posteriormente se recurrirá al procedimiento de aplicaciones eléctricas para desparar el nervio aletargado; no obstante, últimamente se ha expresado una cierta duda sobre la eficacia real de los estímulos eléctricos; es más, algunos opinan que, a veces, pueden ser más perjudiciales que útiles (los exámenes eléctricos tienen, más bien, un cierto interés desde el punto de vista de diagnóstico; es decir, para establecer el grado de alteración del nervio y de los músculos dependientes de él). Por otra parte se deja sentir un cierto escepticismo sobre todos los tratamientos en general, ya que la parálisis del nervio facial tiende a desaparecer espontáneamente y, por consiguiente, no es fácil darse cuenta de lo que el tratamiento haya podido influir en la curación.

A pesar de todo, el paciente puede estar tranquilo, ya que, como decimos, la parálisis del nervio facial tiene un carácter benigno y se cura. Cuando, en los casos rebeldes precisamente, después de dos meses, no se observen síntomas de mejoría, se podrá recurrir a una intervención quirúrgica para la descompensación del nervio: los resultados son inmejorables, la recuperación es rápida y la curación completa.

PROF. DI AICHELBURG

## DEPORTES

### la tradición intocable

**U**NA indiscreción del señor Kavan, vicepresidente de la FIFA, que vive en Irlanda del Norte, permitió a Roy Peskett, jefe de la rúbrica futbolística del diario londinense «Daily Mail», dar a conocer algunos de los proyectos de reforma de reglamento estudiados por el máximo organismo del balompié mundial.

Los proyectos en cuestión eran cinco, a saber: 1. Ampliar el área de penalty.—2. Extender la línea del área hasta las bandas y suprimir el fuera de juego en todo el campo exterior de la misma.—3. Ejecutar con los pies los fueras de banda.—4. Prohibición de pasar el balón retrasado al guardameta cuando el jugador se encuentre fuera del área de penalty.—5. Creación de una «prisión», como en el hockey sobre hielo, donde permanecerían los jugadores expulsados, momentáneamente, del terreno, por faltas leves.

Sin embargo, sir Stanley Rous, presidente de la FIFA, ha echado un jarro de agua fría sobre la posibilidad de que la modificación de las reglas pueda efectuarse en un próximo futuro. No hay nada de eso. Es posible, sin embargo, que la International Board someta a la consideración general la idea de disputar, a título de ensayo, algunos partidos utilizando determinadas renovaciones como las sugeridas, a fin de estudiar después las diversas reacciones.