

desde ahí se inician aventuras con la línea recta que él sabe bien a dónde conducen. Conducen a una inteligente distribución del espacio en un plano real de dos dimensiones.

Creo que con la reincorporación de José Luis Gómez Peñales a las actividades pictóricas hemos recuperado no sólo a un pintor, sino a un tipo especial de pintura...

NUVOLONI (en Cimaco, Madrid)

Nuvoloni es un pintor italiano que vive entre nosotros desde hace algún tiempo, creo que en Barcelona. Pertenece a esa generación de pintores actuales que, en el mundo entero, está tratando de encontrar nuevos signos y nuevos significados al hecho figurativo. Sobre todo por una vía eminentemente crítica, lo cual quiere decir expresiva...

Hay un pirandellianismo liberado en Nuvoloni: esos personajes en busca de autor. Pero la filosofía «ambigua» del gran dramaturgo —aquí podría usarse también la palabra— entre personajes de ficción y personajes reales, en la pintura de Nuvoloni se convierte en una dialéctica entre realismo y realidad. Hay en él un realismo en busca de la realidad. La cual encuentra el pintor en todas las circunstancias más dolorosas del mundo de nuestros días, desde la discriminación racial hasta la guerra de Vietnam, que es otra forma de discriminación...

Nuvoloni practica un entendimiento de la pintura que yo he llamado en alguna ocasión «Paleo-Socialista». Atención a ello. ■ J. M. MORENO GALVAN.

CINE

Ante la asamblea de la ASDREC

Desde la época en que la gestión y legislación de García Escudero diera una imagen polémica del cine español ha llovido mucho. Por enton-

ces cabían una serie de posturas ante la nueva ordenación del cine español que podían ir, claro está, desde la esperanza al escepticismo más radical, desde la "participación" en los nuevos criterios artísticos y económicos hasta la contemplación de la nueva política cinematográfica como un juego del poder. En todo caso, el cine era un tema vivo.

Estando todavía García Escudero en la dirección general, en perfecta conexión con una serie de repliegues políticos, el edificio se resquebrajó y pronto dejaron de rodarse esas dos o tres películas anuales que permitían hablar, con mayor o menor sentido, de un nuevo cine español. Lo que en un primer momento había parecido protección legítima a un cine importante fue pronto interpretado distintamente por cada una de las partes interesadas. De hecho, la protección entrañaba un control, un paternalismo estatal, siendo, a su vez, un factor económico imprescindible. Los realizadores se sentían "utilizados", y los sectores más reaccionarios del estamento rector se rebelaban contra la posibilidad de que el dinero del Estado sirviese para ayudar a películas ideológicamente rebeldes. La realidad de un cine de la izquierda pagado por la derecha era, para ambas partes, insostenible. Y el curso incipiente del llamado nuevo cine español se rompió.

Desde entonces, casi simultáneamente al establecimiento de aquella legislación, amplios sectores del cine español fueron considerando la necesidad de una nueva estructura que fuese, en su base, mucho más representativa de los profesionales de las distintas ramas. Sobre todo, claro está, la producción, la rama más afectada por la ordenación económica y legal, comenzó a elaborar una serie de principios que, hará unos meses, desembocaron en un primer estudio y propuesta de asamblea por parte del ASDREC, la asociación de directores. Debían discutirse en aquella asamblea una serie de reivindicaciones, elaboradas por diversas ponencias confiadas a equipos de realizadores, divididas en los siguientes capítulos: reivindicaciones culturales; reivindicaciones laborales; reivindicaciones industriales y reivindicaciones asociativas. La asamblea fue suspendida por el Sindicato Nacio-

nal del Espectáculo un día o dos antes de la fecha señalada, probablemente porque entre las reivindicaciones de tipo asociativo se propugnaban algunas soluciones contrarias a lo establecido en las leyes sindicales españolas.

Por fortuna, la suspensión de la asamblea no significó el arrinconamiento de la cuestión. Los directores y los productores hablaron en las páginas de los periódicos de la caótica situación del cine español, de la cuantiosa deuda de los fondos de protección, de las arbitrariedades de la censura y de otros capítulos que, a su juicio, demandaban una pronta solución. La nueva asamblea ha sido, al efecto, convocada para la próxima semana, y esta vez es de presumir y desear que se celebre. El cine español, tema adormecido durante varios años, vuelve así a ser cuestión pública, con todo lo que ello tiene de positivo. Las soluciones últimas de la asamblea y la atención real que a tales conclusiones presten los poderes públicos será un dato fundamental dentro del proceso sociopolítico español. Porque esta vez, a juzgar por la orden del día, el ASDREC —Agrupación Sindical de Directores-Realizadores de Cine— no va a limitarse a pedir un poco de ayuda, sino a plantear la posibilidad de una nueva y más democrática estructuración de la cinematografía española.

Pensemos, para valorar el alcance de la asamblea, que las reivindicaciones culturales se resumen en las siguientes peticiones: "Restablecimiento total del pleno derecho a la libertad de expresión en la producción cinematográfica, suspensión de la censura previa de guiones, abolición del actual Código de Censura Cinematográfica, creación de una junta de profesionales asalariados de la producción cinematográfica, libre expresión cinematográfica de las distintas lenguas y culturas de España, abaratamiento del precio de entrada en cines de arte, no limitando el número de entradas en las salas; funcionamiento abierto y gratuito de la cinemateca...". En el capítulo de las reivindicaciones industriales encontramos, en primer lugar, el viejo tema de la "prohibición del doblaje de películas extranjeras, salvo casos excepcionales", que ha constituido, junto al de la "libertad de expresión", el gran caballo de batalla de un

cine que piensa que la mejor ayuda que podía recibir sería la de no compartir su idioma y la de disfrutar, cuanto menos, de los mismos márgenes que la censura concede a las películas americanas importadas. El problema está en pie. Y lo bueno es que va a ponerse a prueba la actual capacidad del sistema para resolverlo, en lugar de seguir arrinconado.

TEATRO

«El condenado por desconfiado», mal paso del Español

Todo el público sabía, porque lo estudió en el Instituto o en la Universidad, o porque lo leyó, o porque se lo oyó decir a alguien, que «El condenado por desconfiado», de Tirso de Molina, era una obra «fundamental» del teatro clásico español. El programa acudió oportunamente para reforzar esta opinión. Allí estaban los juicios eruditos de los dos Menéndez y el muy categórico de González Palencia, de la Real Academia Española: «Es un drama teológico, el mejor del mundo, que acaso sólo en España pudo escribirse, porque solamente en España había un clima espiritual adecuado para entenderlo y gustar de sus delicias, sin el enfado de los argumentos teológicos intercalados». Para completar esta verdadera línea Maginot, la versión era de los hermanos Machado. ¿Quién se atreva a decir que la programación de la obra es un error absoluto?

Cabe, claro, que algunos jóvenes espectadores contrasten sus sonoras carcajadas con las graves preocupaciones teológicas de Paulo. Cabe que otros espectadores desaparezcan de la sala antes del final. Cabe, incluso, decir en el entreacto que «El condenado por desconfiado» es intere-

sante, porque permite sacar a relucir una serie de viejas polémicas teológicas y aludir a sus fuentes literarias, aunque, en realidad, es una obra infamemente escrita e ingenuamente urdida. Cabe, sobre todo, callarse como un muerto.

Lo que ya parece más difícil es escribir en un periódico que la obra no interesa hoy en absoluto, que un teatro debe programar para el público y no para los catedráticos de literatura, y que, en última instancia, si se había considerado importante montar esta obra, era imperiosamente necesario justificar sobre la escena las razones de esta consideración. Dejemos todo el aparato cultural que envuelve a la obra y, puesto que hablamos de teatro y no de historia de la literatura, preguntémosnos, en tanto que españoles del 70, qué puede decirnos o descubrirnos este «Condenado por desconfiado», una vez perdido el que González Palencia calificaba de «clima espiritual adecuado para gustar sus delicias».

Esta reposición, de la que poco hay que decir, evidencia, una vez más, lo que ya se ha dicho tantas veces en estas páginas a propósito de las reposiciones de nuestros clásicos: la ausencia de un verdadero discurso intelectual, traducida, lógicamente, en la ausencia de un discurso estético. El Español no ha propuesto, a través de su larga dedicación a los clásicos, una interpretación sociocultural del teatro del Siglo de Oro, ningún propósito de situar sus dramas en relación con su tiempo y con el nuestro, ninguna óptica crítica y vital que sirva creadoramente de base a la dirección, a la interpretación y a la escenografía.

Quizá algunos piensen que esta demanda entraña algo así como una dogmatización del teatro clásico, una reconstrucción interesada, y que es mucho más rico acercarse a los textos sin ningún juicio previo, dispuestos a dejarse ganar por el texto sin más complicaciones. Aparte de que la marcha del Español ha probado, a lo largo de los años, de que esto no conduce a nada positivo, tendríamos que decir que tal teoría es impracticable, porque todos nosotros aportamos a nuestra comunicación con los clásicos nuestra situación cultural e histórica. El diálogo o encuentro entre dos tiempos es inevitable, y se trata, en lugar de rehuirlo