

CANCION

ADOLFO CELDRAN y otros grupos

«El silencio/se rompió en diez mil pedazos/en un grito suyo/de furia y esperanza».

(Canción de Adolfo en homenaje a Raimon.)

El verdadero creador de la canción castellana de categoría en los últimos años fue el grupo universitario denominado «Canción del Pueblo» surgido en el seno de la Universidad, valga la intención junto a la contradicción. Lo formaban Juan Manuel Bravo «El Cachas», Carmina, Ignacio, Leal, y fueron los primeros que empezaron a cantar a Machado, Hernández, Neruda, García Lorca, León Felipe, además de las propias composiciones que la realidad social y personal de hace unos años les iba dictando. Posteriormente, nuevos juglares se unieron y, junto a algún disco autofinanciado, fueron surgiendo los nombres de Hilarío, Elisa Serna y Adolfo Cel-

drán. Todos ellos son conocidos por sus recitales en facultades, escuelas y colegios mayores, tanto en Madrid como en algunas provincias. Dispersos después o agrupados, fueron surgiendo nuevos nombres de grupos, como «La Trácala» y, hoy, «Las madres del cordero». A Adolfo Celdrán, que grabó hace unos meses «Cajitas», el «Bella Ciao» traducido al español, y «General» (no radiable), de Bertold Brecht, le escuchamos la última vez en la semana de información musical de Cultart, junto a Pablo Guerrero y Jaime Aurmella como representantes de la canción texto. En estos días ha dado nuevos recitales junto a «Las madres del cordero», en el Isabel de España, y con Jesús Bedoya, un seudoprotesta de melódica voz, en la nueva facultad, dependiente de la de Madrid, en Toledo. Celdrán es un interesante caso de lucha entre la calidad y el exabrupto. Buscando la primera se niega a abandonar lo segundo. Y siempre le salva la verdad que pone en sus interpretaciones, aunque entre el Adolfo de los primeros tiempos y el de hoy encontramos un positivo y diferenciado salto de calidad artística. Próximamente veremos un LP suyo, con textos de Brecht, López Pacheco y el propio Adolfo Celdrán, que dentro de unos días actuará en la Universidad de Salamanca, junto a Pablo Guerrero y José Lisis Leal. ■ FRANCISCO ALMAZAN.



ARTE

Dos exposiciones madrileñas, muy cercanas físicamente la una de la otra, han señalado la máxima distancia conceptual entre las muestras de estos días: Una, la de Manolo Rivera; otra, la de José Luis Gómez Perales. La de Rivera significaba la ideología de la movilidad, la del permanente dinamismo; la de Gómez Perales, la del estatismo... Frente a esas dos exposiciones, una tercera se nos ha ofrecido también, igualmente contraria a las dos anteriores: la del italiano Nuvoloni. Las dos primeras discutían entre sí por una posible aplicación del hecho plástico. La tercera discute una moral de la representación...

que persiguen similares objetivos, no deja de plantear preguntas que afectan a los fundamentos básicos de la obra, porque... ¿cuál es el estado testimonial último a que el pintor quisiera referirnos? La respuesta parece clara: en última instancia, el lo que parece querer poner a salvo es, como diría Merleau-Ponty, «el principio de ambigüedad»...

Recuerdo que Manolo Rivera, en los comienzos de su actual etapa pictórica, hablaba de «la tela de araña». Era, claro está, una filosofía de urgencia, perfectamente válida, por lo demás. Pero era mucho más que la recreación (recreación en el sentido de recreo y de volver a crear) una tela de araña. Era como el reencuentro con una lógica pregeométrica —o acaso con una geometría prenumeral— de ciertas relaciones formales. Por extraño que parezca, él volvió a encontrar mundos de formas en mundos de sombras.

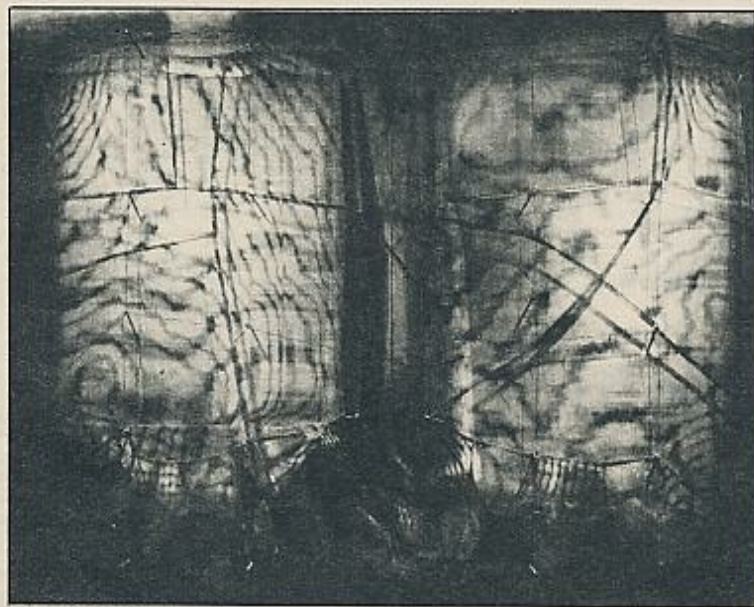
Lo que llamaré aquí su «filosofía de la ambigüedad» se cimienta fundamentalmente en

del Españolito, sería mera coincidencia...

JOSE LUIS GOMEZ PERALES (en Eurocasa. Madrid)

Lo de Gómez Perales es exactamente lo contrario de una ideología del dinamismo. Se podría hablar, incluso, de una recreación del plasticismo. Un plasticismo que, si, claro está, conoce a Mondrian, pero que también lo supera. (Entendámonos: Superar quiere decir realizar.) Quiero decir que José Luis Gómez Perales ha realizado, está realizando la permanente lección del plasticismo mondrianesco. Por lo cual, y desde ahí, puede lanzarse a una aventura de mayores vuelos.

La lección de Mondrian —lección casi inquisitorial— era la de la fidelidad plasticista absoluta. Cualquier cosa que atentase contra aquella «quietud» era heterodoxia. Lo



RIVERA: «Me duele España».

MANUEL RIVERA (en la Galería Juana Mordó. Madrid)

La esencia de la pintura de Rivera es la de la movilidad, el permanente dinamismo. Lo cual, aun cuando haya otras tentativas pictóricas actuales

eso: no es la forma la que produce a la sombra, sino al revés... Pero, además, se trata de la sombra física y real: la posición del espectador cuenta, es decisiva. La pintura de Manolo Rivera es, a su manera, otra forma de tenebrismo... Cualquier insinuación referida a nombres, con el

fue, en su momento, lo de Theo Van Doesburg —parece mentira—, porque, al introducir la diagonal, incorporaba un elemento dinamizador que rompía con la plasticidad...

Lo de Gómez Perales es, pretende ser, una evolución desde dentro. No hablaré de un nuevo neoplasticismo. Pero

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 atreve 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