

Es un poeta en cuya realidad —la que él convoca mediante su pintura— se advierte siempre una serie sucesiva de otras realidades infinitamente adyacentes.

Galería Sen:
Colectiva de Alcaín,
Aguirre, De la Cámara,
Gordillo, José Miguel
Rodríguez, Urculo,
Isabel Villar

«Eso ya está superado...
es una frase que se oye con

Ya hablé aquí alguna vez de Alcaín, ese artista que hace del paisaje inmediatamente próximo una entidad mágica, pero, al mismo tiempo, bienhumorada. Su ideario consiste, me parece, en transformar el carácter panorámico del paisaje: en sus manos, el paisaje es objeto. Y por ese camino, y por el del humor, los objetos se convierten, además, en sujetos de paisajía y en fetiches deliberados de un mundo no excesivamente pesimista.

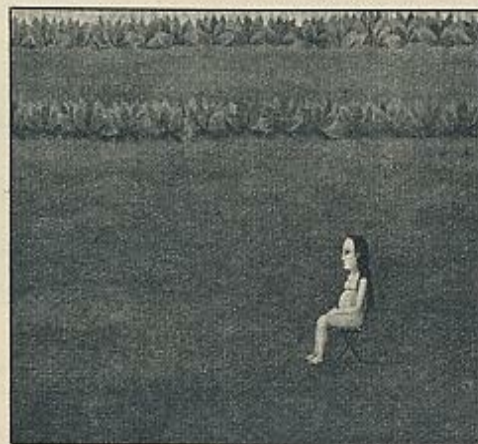


JORGE CASTILLO

frecuencia referida a «la abstracción», generalmente pronunciada por quienes, en su día, no pudieron digerirla y, por tanto, no pudieron superarla... No, en arte nada se supera... ¿o es que se ha superado el cubismo? Además, el arte camina en la dirección de lo que afirma, no en la de lo que niega. Lo que pasa ahora, con este retorno representativo, es que no se puede olvidar que ese es también un camino de la realidad, la cual ya se amplió en el otro campo. Y estos que aquí exponen la amplían además en el terreno de la imaginación. No dicen sólo lo que dicen, sino que añaden a ello lo que insinúan. Además, pueden hacerlo: todos los movimientos anteriores, incluso los abstractos, le han proporcionado todos los instrumentos, han dejado al arte en libertad.

La exposición de Sen tiene una rara cualidad, bastante poco usual en este tipo de muestras, y que constituye algo así como una cortesía para con el visitante: es divertida. La imaginación nos reserva a veces esas sorpresas. Acaso es eso lo que más claramente la unifica.

En esa línea está José Miguel Rodríguez, el cubano de Madrid. El cuadro que reproducimos se titula —y aquí el título importa— «¿Dónde dices que has puesto las aspirinas?». Es el suyo un mundo donde se reivindica la vida vulgar y hasta donde se re-



ISABEL VILLAR

cuerda con nostalgia la vida del inmediato pasado... Todo ello servido por una fuerte lineación que no desdén de dejarse penetrar por impregna-

ciones populistas y hasta primitivas, aun cuando el artista no tenga nada de primitivo.

En Luis Fernando Aguirre, todo eso alcanza implicaciones críticas y hasta —muy lejanamente— oníricas. Su pintura modela eficazmente a la forma y vuelve hacia un clarooscuro que nunca es museal porque al pintor le sobra escepticismo para eludir esa tentación.

Luis de la Cámara incorpora a su pintura todas las experiencias visuales de la experiencia formal y de la serialización de imágenes, trasladando a veces los objetivos: transfiriendo a la serie la experiencia formal y llevando hasta la forma la experiencia serial... Gordillo, que vive dentro de parecido ideario, es menos complicado: se queda en el dominio de la forma, que resulta que es un conglomerado de muchas cosas.

Isabel Villar sabe lo que es el mundo de los «naifs», aun cuando tampoco ella es una «naif». Pero se sirve de su experiencia paradisiaca para desarrollar una escenografía del séptimo día de la creación, con un cierto aire caricatural pero, al mismo tiempo, lleno de encantadora poesía. Finalmente, la realidad de Urculo es francamente erótica. Es la del mito de la mujer nueva, pulida por la civilización y los cosméticos, suavizada por la experiencia amorosa y la

cinematográfica... Sí; tal vez lo de Urculo sea la apología del «sex-appeal». Con lenguaje muy de hoy. ■ MORENO GALVAN.

TEATRO

Los pateos del Marquina

Parece lógico sostener que si el público manifiesta con sus aplausos la aceptación de una representación teatral, ese mismo público tendrá derecho a expresar, cuando así lo estime, su rechazo. Se trataría de una disyuntiva entre dos términos igualmente sustanciales, en el sentido de que la opción del público por uno de ellos sólo tendría valor en tanto supusiera la renuncia al otro. Si el público sólo pudiese aplaudir, como de hecho ocurre en ciertos estrenos rutinarios, el aplauso perdería su sentido; por el contrario, la libertad de ese público, su disponibilidad real para el aplauso o la protesta es la que haría del primero un juicio favorable. Al público, en suma, le correspondría, con sus aplausos o sus protestas, canalizar —con todos sus riesgos, y junto a la crítica— el desarrollo del teatro.

Llegados a este punto, podrían, sin embargo, introducirse una serie de cuestiones que tal vez complicarían lo que parecía tan sencillo. No hablemos ya de los límites de la expresión del rechazo: si basta el silencio, si puede perturbarse una representación —un trabajo, entre otras cosas— antes de su término, si basta el pateo, si vienen a cuento las calificaciones verbales, o, por citar un reciente ejemplo, si entra dentro de los derechos del espectador el arrojar un avioncito de papel sobre los actores que están actuando, la escalada es difícil de cortar, y, por otra parte, no parece lógico que un actor o un autor deban ofrecerse «incondicionalmente» a la reacción de los espectadores. Con todo hay algo bastante más complicado que esta gama en las formas de protesta, algo bastante más difícil: la relación entre el espectador individual y el público.

No voy a referirme, claro está a los reventadores «pre-establecidos» o «predispuestos», que son, desde hace siglos, uno de los problemas del teatro, sobre todo porque

jamás comparecen en los estrenos triviales o intrascendentes —que, sin embargo, van conformando la mentalidad del espectador medio—, sino en aquellos otros en los que, por la personalidad del autor, el interés presumible de la obra o el carácter competitivo de la representación —premios, concursos, etcétera—, cabe la pasión y la polémica. Tales capillitas suelen, muchas veces, desconcertar al espectador bien intencionado y aun a ese lector a quien se le dirá en la crítica del periódico que se produjeron varias protestas. El análisis de la representación se oscurece, en la medida en que juegan una serie de intereses particulares que no «dan la cara».

Yo no hablo de ese tipo de disconformes. Hablo de aquellos que actúan con toda sinceridad e intentan manifestarse ante el espectáculo, pero sin considerar que éste no propone una relación «individual» con el espectador, sino una relación «social» con el público. Extremo este donde, en definitiva, se encierran muchas de las grandezas y servidumbres de un arte que se alza «para» la colectividad y, por lo tanto, que debe ser examinado «desde» la colectividad y sus circunstancias. El espectador, por decirlo en otras palabras, no es que renuncia a sí mismo, pero sí renuncia a la contemplación solitaria y se obliga a establecer una determinada relación con los demás dentro de ese nuevo sujeto colectivo llamado público. Pongamos algunos ejemplos. Hace poco se estrenó, con algunas mutilaciones, «Rosas rojas para mí», de O'Casey. Los problemas previos y los que planteó la representación eran muchos, pese a lo cual la obra alcanzó, en su comunicación con el público, un evidente sentido. ¿Hubiera sido lógico, en el cuadro general, que alguien hubiese atacado la obra en nombre de las mutilaciones con que comparecía? Otro ejemplo: ¿Sería igual la reacción del público ante el «Hitler» de Camón Aznar, representado en una casa regional, que como lo fue al estrenarse en el Nacional de Cámara y Ensayo? ¿Tendría sentido que por haber visto en París y Berlín al Berliner Ensemble declarase ya ahora que Brecht está «superado» en España? ¿No es necesario que ponga siempre en correlación, o incluso en tensión, mis propios gustos con los niveles del público de que formo parte y con las cir-

CINE

Tres trayectorias.
de "La barrera"
a
"Las margaritas"

Si siempre resulta inútil enfrentarse a una obra artística sin un conocimiento mínimo del contexto social en que se ha producido, ello es más evidente cuando esa obra nace dentro de una estructura ideológica y política que exige precisamente una historicidad, un enfoque problemático de las cuestiones surgidas en su seno. Lo que en un país capitalista se origina como conflicto aislado e individual del artista con el sistema, es reclamado para sí por un régimen socialista cuya consideración del arte se opone a considerarlo como mercancía de consumo atenta a las especulaciones de la oferta y la demanda. La nacionalización de todo el proceso cinematográfico no puede entenderse, pues —aunque en determinadas ocasiones lo parezca—, como un intento de retener la libre creación, sino como la voluntad manifiesta de que la cultura, como medio global de expresión ideológica, no ha de estar sujeta a manipulaciones comerciales.

Valga este párrafo —que habría que matizar debidamente— como introducción al comentario sobre el ciclo de cine del Este europeo proyectado en el Peñalver de Madrid, compuesto por «La barrera», de Jerzy Skolimowski (Polonia, 1966); «Hola, Vera», de János Herskó (Hungría, 1967), y la reposición de «Las margaritas», de Vera Chytilova (Checoslovaquia, 1966). Y creo necesarias esas líneas porque me temo que los tres films hayan resultado herméticos, distantes e incluso incomprensibles para una gran parte de sus espectadores españoles. Realmente, parece difícil comprender «La barrera» sin tener datos previos sobre la generación polaca que hizo la segunda guerra mundial (su exterminio masivo, las re-

percusiones en ella del antisemitismo hitleriano o la terrible resistencia dentro del «ghetto» de Varsovia) y su choque con las que no conocieron dicho conflicto. Igual que extrañará —dejando aparte su excesiva longitud y su melodramatismo— la inserción de una amplísima secuencia sobre una boda campesina como eje vertebral de «Hola, Vera», si se ignora la todavía existente mayoría agrícola de la población húngara y el hecho de que un gran porcentaje de los intelectuales magiars han nacido en ese medio social. Mientras «Las margaritas» quizá aparezca como algo gratuito en el caso de no tener en cuenta que su búsqueda lingüística supone una reacción no ya contra el realismo socialista de los años cincuenta, sino frente al naturalismo irónico que impregnaba la tendencia mayoritaria de la «nova vna» checa (Forman, Passer, Menzel, Jires) e incluso las primeras obras de la Chytilova. Datos todos ellos imprescindibles y cuya relación podría ampliarse a diversos niveles.

tudiante de diecisiete años en su encuentro con la responsabilidad —tema clave de este cine— y el poder de decisión, «Sedmikrasky» (Gran Premio en Bérgamo 1967 y ya analizada en TRIUNFO) busca un alcance más universal con su parábola sobre la destrucción, postura a tomar ante la «perversidad» de nuestro mundo y la significación de los actos más nimios e individuales, en tanto que «Barriera» —Gran Premio en Bérgamo 1966 y la que hoy parece la más clarificadora e imaginativa del trió— bucea en las contradicciones de un estudiante que no soporta la estratificación de su individualidad, dentro de un clima que Skolimowski hace romántico, onírico o poético (o todo junto, pero siempre insólito) y una tristeza que sólo cede su puesto ante el violento enfrentamiento generacional ya mencionado.

A otro nivel, la ausencia de guión clásico en los tres films y su sustitución por un esquema plenamente abierto a todo tipo de imágenes, el excelente trabajo de los directores



MARIA NEMENYI, EN "HOLA, VERA"

Lo antedicho supone, pues, que resulta imposible analizar el ciclo como algo unitario, compacto. Pero sí cabe el intento de examinarlo a la luz de unas coordenadas comunes a todo el bloque socialista europeo e incluso al cine contemporáneo más válido y renovador. Así, por ejemplo, el carácter de trayectoria desde y en torno a una crisis que poseen los tres films. Si «Szevasz, Vera» (película de segunda fila dentro del cine húngaro, muy por debajo de las de Jancsó, Kósa, Szabó o Gaál) observa la crisis de crecimiento de una es-

de fotografía (János Zsombolyai, Jaroslav Kucera y Jan Laskowski, respectivamente), la valorización de los elementos expresivos tradicionalmente considerados como secundarios (el decorado en «La barrera», el color en «Las margaritas», los exteriores e interiores naturales en «Hola, Vera»), o la concepción inmediata de la dirección de actores, puede ser considerado como «coincidencias» de todo el ciclo. Unas coincidencias no accidentales, sino surgidas, directamente o indirectamente, de un sustrato ideológico común. ■ FERNANDO LARA.

El llamado cine malo de Buñuel

Los personajes de Buñuel no existen, sino en función de la sociedad en que viven. (La primera escena de «El» es una magnífica descripción de las circunstancias en que se mueve el personaje y, al mismo tiempo, un inteligente resumen biográfico.) En el fondo, las películas de Buñuel son documentales psicológicos. Preocupado por todo aquello que impide la libertad del hombre, puede parecer que Buñuel está haciendo siempre la misma película. (En este sentido, la relación que existe entre «Nazarín», «Simón del desierto», «Tristana» y «El» parece evidente.) Y hasta cierto punto es cierto, ya que esas circunstancias represivas de las que habla Buñuel siguen siendo idénticas e inmóviles.

El afán de asimilación de cierta crítica cinematográfica española ha querido ver siempre en Buñuel a un buen creyente religioso que hace gala de ser ateo revolucionario porque se niega, machaconamente, a aceptar intelectualmente la evidencia que él ya "siente" o para criticar ciertos aspectos formales de la ortodoxia cristiana, pero sin apartarse de ella. Sin embargo, parece obvio que en el cine de Buñuel la religión ocupa sólo un lugar más —importante, eso sí— en la serie de problemas que el autor ha ido estudiando. En este sentido, «El» es una película clarividente. Las referencias a la situación de "caballero cristiano" del protagonista son tan importantes como las de su situación familiar o social. Tan importante en la película es El como su mujer, su suegra, el cura, el criado o el fracasado novio. Buñuel no trata sólo de plantear un caso extremo como consecuencia de una situación, sino la situación misma en la que, al margen del enfermo mental, se dan otro tipo de personas que, igualmente condicionadas, apoyan o crean con su conducta el extremismo del personaje central. Siendo éste, además, el único que, precisamente por su locura, consigue, de alguna manera, librarse de la situación en la que los demás siguen perfec-

cunstancias del hecho teatral? ¿No será, en definitiva, un contrasentido al ver, en el Marquina, cómo los componentes de los grupos se machacan mutuamente? ¿Qué deducciones lógicas no hará el crítico o el espectador conservador ante esa "superioridad" semanal de los actores "que no trabajan esa noche"? ¿Han pensado seriamente los grupos en lo que representan en tanto que público y en cuáles son sus intereses sociales y artísticos como tal público?

No se trata de hipocresías ni de renuncia al espíritu crítico. Se trata de sabernos en un lugar y en unas circunstancias. Se trata, puesto que tanto hablamos de sociedad y renegamos del "individualismo" a ultranza, de hacer la primera conquista sabiéndonos, críticamente, parte de un "público", de una entidad sociológica. Distintos, pero ligados a los que, en un plano general, intentan la misma crítica. ■ JOSE MONLEON.

NURIA ESPERT
Y PETER BROOK

El gran director inglés inició hace algún tiempo una serie de investigaciones sobre el lenguaje del actor. El próximo enero las reanuda, reuniendo en Persépolis (Irán) a un pequeño grupo de actores seleccionados en todo el mundo. Entre ellos figura la actriz española Nuria Espert, con la que decidió firmar el oportuno contrato tras verla en «Las criadas», a raíz de presentarse este espectáculo en el teatro de la Ciudad Universitaria de París. El hecho resulta absolutamente insólito en la historia contemporánea del teatro español, que debe ya a esta versión de «Las criadas» innumerables referencias de orden internacional.