

ráneo pienso que son sus obras las más significativas, las que testimonian con mayor evidencia las frustraciones, los diques de la sociedad que las motiva y el armazón político-económico que las posibilita.

Lo que más me interesa de "Serafino" (Pietro Germi, 1968, cincuenta y seis años) es precisamente comprobar su inserción dentro de estas coordenadas. Si "Señoras y señores" (1965) aparecía como un perfecto manifiesto de las constantes más atacables de Germi, cuyo juego era demasiado evidente para engañar a nadie, ante "Serafino" parece producirse un espejismo que ya motivó "Divorcio a la italiana" (1961). Bajo una apariencia crítica, de grotesca visión de un mundo subdesarrollado, el autor de "Un maldito embrollo" mantiene siempre una postura conformista, plácida, deformadora. El humor de P. G. no se caracteriza por esa pretendida mirada grotesca, sino por un populismo vulgar que busca contacto inmediato con el espectador, despreciando lamentablemente las posibilidades explosivas que tendría un análisis más sincero de la realidad presentada. La incapacidad de Germi para llegar a la farsa o —más aún— al escepticismo valleinclanesco es encubierta por una hojarasca de continuos diálogos a viva voz, montaje "rápido", idas y venidas sin parar de los personajes, música vivaz y, sobre todo, por un continuo "hilo directo" con el espectador, cuya eficaz utilización nadie puede negar al realizador de "Il cammino della speranza". Lo que parece aún más grave —y estamos ante una de las ocasiones en que resulta particularmente revelador observar las reacciones de un público de estreno— es el enfoque de Germi hacia el mundo primitivo de los campesinos de los Abruzzos y, concretamente, hacia el personaje del pastor Serafino, torpemente interpretado, además, por Adriano Celentano. Puede hablarse de "Cándido", de rousseaunismo, de "ingenuo salvaje", de enfrentamiento apacible vida rural-locura de las grandes ciudades (contraste buscado desde el fin de los títulos de crédito), de rebeldía contra unos mitos y unas convenciones sociales. Yo hablaría más bien de prostitución de una realidad subdesarrollada, que se adultera y deforma en aras de una fácil complacencia hacia el público. Especialmente en sus dudas

para terminar el film, Germi va preparando sus coartadas críticas. Coartadas que le han valido ya cuatro premios máximos en festivales de primera categoría. Entre ellos, el de Moscú 69 para "Serafino". Una vez más, el desprestigio de un certamen comienza por su palmarés. ■ FERNANDO LARA.

## ARTE

### Angel Jové o los problemas de la vanguardia

El talfismo más absoluto domina la vida cultural del país. Casi podríamos decir que domina cualquier aspecto de la vida nacional, como una irracionalista consecuencia de muchos años de irracional uniformidad. Y uno de los campos donde ese talfismo es más sintomático —y al mismo tiempo más abordable— es el de las llamadas artes plásticas.

Ustedes imaginen una escalera iluminadísima por la que sube un público sorprendido. Está dispuesto a presenciar una extraña sesión que los organizadores han llamado «Primera muerte». Esa iluminadísima escalera les conduce a una sala de actos en penumbra, cargado el ambiente por el intenso olor a incienso. Como fondo, música electrónica y progresiva. Los espectadores se sientan, algunos con la notable alarma de no identificar el olor del incienso y suponerlo olor a otra cosa. Frente a los espectadores, un televisor. En el televisor empiezan a aparecer escenas banales protagonizadas por los cuatro organizadores del acto, los pintores Jordi Galí, Angel Jové, Antonio Llenas y Silvia Gubern. ¿Qué hacen en el televisor? Toman el sol, se mueven, charlan. Pero no se oye nada: el fondo sigue siendo musical, alternado por fragmentos de

William Barroughs, el escritor experimental más interesante del momento. De pronto, las imágenes de los organizadores se sustituyen. ¿Quién o quiénes heredan el reinado sobre la pequeña pantalla? Los propios espectadores, en su ascenso por esa sorprendente escalera iluminada. El video-tape ha grabado su vacilación, su sorpresa, su impaciencia autosuficiencia. Se mueve una cortina y aparece Silvia Gubern comiendo una manzana (acto espontáneo de apetito, sin motivación estética programada) y dice a los espectadores que ya pueden irse, que todo ha terminado. La gente inicia una perpleja retirada. Aún pasarán por la prueba de verse nuevamente filmados, esta vez a la descargada, y reproducidos en la pantalla del mágico televisor. El acto ha terminado.

Cuatro pintores de los más significativos de las nuevas promociones catalanas han preparado este acto durante semanas. Han quemado muchas ideas, han desechado muchas formalizaciones que ya estaban casi ultimadas. Y al final han elegido esta «Primera muerte» que ha abocado a las más gratuitas interpretaciones a todos los que están «contra la interpretación». Le pregunto a Angel Jové por la finalidad del acto y me contesta: «La gente no sabe ver cuando ve algo que no estaba predispuesta a ver».

### Escepticismo cultural

Lo que caracteriza una situación cultural como la que he descrito es que el escep-



ticismo de la tesis deviene en formalización escéptica. Ya no se trata de utilizar un instrumento para plantear una comunicación del escepticismo mediante un lenguaje convencional; se trata de convertir el propio lenguaje y toda su estructuración en la forma misma del escepticismo comunicativo. Cuando llegó entre nosotros la pintura abstracta, muchos críticos dijeron que aquello conducía al cuadro en blanco. Yo creo que este hecho ya ha sido superado. Los pintores han cruzado la tela del cuadro, como Alicia cruzó el espejo, y han llegado a la macabra libertad de asesinar toda forma y contenido desde el más allá.

Por las mismas fechas, otros dos pintores barceloneses convocaban al público a una supuesta exposición titulada «El asesinato del espectador». Todo consistía en dos fotos de Ponseti y Llimós (los pintores) enganchadas en el suelo, ex profeso para que el público las pisara. Por los altavoces se recitaba una violenta proclama contra el espectador, que terminaba en una ráfaga de ametralladora, y finalmente se le daba una esquila mortuoria en la que se le comunicaba su fallecimiento.

Esta es otra muestra del escepticismo cultural que va manifestando la vanguardia española, de la que Angel Jové es una muestra excelente, por no decir la más representativa de un talante creador y vanguardista. Este pintor leiridano se inició en el academicismo más consecuente tras fallidos estudios de arquitectura. Después evolucionó hacia un tapiesismo peculiar. Como Tapies, Jové formalizaba la mitología de su niñez y de su adolescencia. Si Tapies estaba obsesionado por la almohadilla de los alfileres del costurero de su madre, Jové realizaba una pequeña capilla al dadal, con un espejo roto como fondo. Como culminación de esta etapa en el fondo subjetivista, figura la edición por Lumen de su obra «Pequeño homenaje a la flor de pared», conjunto de grabados realizados en 1964 y 1965 con acompañamiento de un texto literario muy primario, como si el pintor temiera el uso y abuso de un instrumento lingüístico que todavía no era el suyo. Y sin embargo, hay frag-

mentos que elevan la piel humana y la convierten en piel de gallina:

*Recuerdo una flor de la escalera de casa de mi tía./Cuando niños, mi hermano y yo íbamos, nos arrodillábamos/y le dábamos un beso.*

o bien:

*La flor de pared nos mira con la misma mirada de los abuelos del retrato.*

Después, Jové se obsesiona por las balaustradas, especialmente por esas balaustradas de molde, con esqueleto alámbrico, de los jardines modernistas. Y por las copas de jardín. Increíbles, lúdicos estuches de una naturaleza protegida. Jové va ampliando sus motivos pictóricos, llega a un neofigurativismo basado en la reproducción obsesiva de distintos planos, muy geometrizados, de balaustradas y copas. Ya no se trata de una pintura terapéutica por la que el pintor se cura del terror a las tuberculosis físicas o morales. Simplemente, Jové está descubriendo el absurdo del cuadro como convención estructural de su expresión. Se trata de un movimiento de cámara subjetiva en acercamiento relativo hacia el cuadro. Un día cruzó la tela y detrás del cuadro pudo ver el rostro mediocre del público, cambiando una y otra vez de gafas para poder leer todos los ismos que el consumo iba programando cada quince días y sin embargo sometido, mayoritariamente, a una culturalización visual en abierta repugnancia con todo lo que excediera al abstracto más asumido y marchantizado.

Jové habla de ese cruzar la tela, rasgándola, como un acto liberador. Yo más bien hablaría de él como un acto consecuente con la honestidad del creador, que descubre de pronto que la razón misma de su valor es su manipulación y que su sentido común como creador asumido debe poner límite a todas aquellas libertades que excedan al nivel del gusto establecido.

### Al otro lado del cuadro

Jové vive de hacer portadas para libros (Seix y Barral,

# ¿QUE ES LO SUB?

IN  
OUT  
CAMP  
KITSCH

Y ahora

# SUB

¿Qué es lo sub?

LA PROXIMA SEMANA

triunfo  
EXTRA

UN NUMERO ESPECIAL  
DEDICADO A

# LO SUB

Lo sub en la canción, en la televisión, en la literatura, en el teatro, en el cine... y una formulación general sobre

# LO SUB

IN, OUT, CAMP, KITSCH...

Y ahora sub, un concepto definitorio de la sociedad de consumo

triunfo  
EXTRA

25 PESETAS

arte  
letras  
espectaculos

Lumen, EDHASA). Conocía los pasos sigilosos hacia la mirilla de la puerta por la que se descubre, con un sobresalto, la presencia del procurador que viene a cobrar el alquiler. Conocía el recurso de irse a cenar a casa de los amigos y de pedir prestado para comprar materiales. No es un creador que prescinde de las convenciones porque nunca las ha necesitado.

En un momento determinado se marchó a Inglaterra, donde trabaja de «español» (camarero, jardinero, etcétera, etcétera), y allí, en contacto con una sociedad esclava de las formas de la libertad, comprueba que las formas de la libertad... quién las pillara. Allí se siente distanciado de la «dulce canalla» que protagoniza la crónica cultural de nuestras principales ciudades, y esta distancia le permite ver el absurdo de miles y miles de pintores condicionados por unas reglas de mercantilización que no tienen ninguna base real. Lo único que puede frenar la experimentación de nuevos caminos es que los conocidos le proporcionen algún tipo de compensación. Pero toda la burguesía española está empeñada en comprarse parcelas y un abeto, ya no hay dinero ni para pagar cuadros a plazos. El gusto del público «avanzado» se ha parado en Tapies, y el propio gran pintor no escapa a la manipulación marchantista de su propia retórica.

Jové vuelve de Inglaterra y no pierde esa distancia. Se dedica profesionalmente a un arte aplicado (el grafismo) y prescinde del morbo de la angustia económica cotidianamente oficiada en el altar del Arte con mayúscula. Descubre, de pronto, que todo el conjunto de convenciones que constituyen el entorno de la pintura son las que frenan la progresividad de su propia dinámica. El cuadro es un estuche, prácticamente no evolucionado, en su sentido socio-económico, desde los tiempos de la burguesía victoriana. La burguesía pide que los rellenos ese espacio con lo que sea. Según la mecánica del consumo, cuanto más se sorprenda, mejor. ¿Quiere usted un cuadro con relieve? ¿Oloroso? El arte del pintor ha muerto. Es un oficio por el que ya se pueden apurar todas las técnicas que conducen al resultado: cuadro. Pero la

retina, enriquecida tras largos siglos y siglos de búsqueda de líneas, formas, volúmenes, colores, no puede detener su propia lógica, y el pintor se convierte en un descubridor y programador de cosas «que no se han visto». Podrá decirse que éste ha sido el estímulo constante de la historia de la plástica. Que cada pintor ayuda a ver lo que nadie vio hasta él. La ori-

En otra ocasión organiza un «show» basado en un coloquio y en un muestrario de extrañas combinaciones de objetos: una baldosa del pasillo del local recuadrada en tiza y sobre la que descansaba una patética bombilla encendida de quince vatios, un pájaro disecado, ligado por papel cello a un espejo... Y una octavilla patrocinada por la Petite Galerie de L'Alliance



ginalidad de esta perceptibilidad profética, en el mundo actual, consiste en que ha superado la esclavitud mercantilista del cuadro, y que si no se supera el pintor acaba siendo una pescadilla en neurótica búsqueda de su propia cola.

### Bombillas, recuerdos y flores de plástico

Jové se siente liberado cuando cruza el cuadro y pasa al más allá, desde el que se puede contemplar la estulticia del público, su mediocre cosmopolitismo, su elementalidad defensiva y paranoica. Descubre las posibilidades del cine que no sea cine, sino realidad reelabora en movimiento. Filma con cámara de aficionado y mancha voluntariamente la película o recorta el fotograma para que el espectador no acabe de complacerse con la tranquilidad del encuadre perfectamente asumido. Su película tiene una música de fondo tristísima, de los Bee Gees, y combina imágenes de una muchacha corriendo, los fondos paisajísticos del penal del Dueso, un paseo por la Calle Mayor, la conquista de la Luna por los norteamericanos, el estrangulamiento de una paloma, el corte súbito de la película y la aparición del propio Jové bailando un carrusel triston.

Française, en la que Jové había escrito:

*¿Has pensado alguna vez que llegar es más triste cuando alguien te espera? ¿Y que al final nadie es dichoso? Más allá del arco iris, quien sabe, las lilas blancas florecerán, y a través de las nubes, el sol aparecerá para ti y para mí. Más allá del más allá, es posible que deje de llover sobre la ciudad que nos vio nacer. Pues puedes estar seguro; las ovejas se quedarán con su piel de oveja después de aquello.*

En otra ocasión montará una insólita exposición colectiva con Galí, Gubern, Llenas y Pérez Sánchez. Jové se limitó a exponer una hilera de flores de plástico sobre el césped verde y natural. Ha expuesto (Barcelona, Cuenca, Lérida, Canadá...), pero dice que es lo de menos. Últimamente «expuso» en Montpellier: se limitó a enviar su rostro, reproducido por una fotocopia en distintos ángulos, y una foto de cuadro familiar campestre —en el que Jové aparece con cinco o seis años de edad— subtítulada: Angel Jové, nacido en 1940; muerto, 1945 ó 1946.

Tradicionalmente, la van-

guardia ha servido para enriquecer la línea continuada de una lógica cultural precisa: la literaria, la pictórica, la musical, etcétera. Nunca ha tenido un valor por sí misma, pero sin ella no hubiera sido posible la historia de la cultura. Pero esta confianza integradora no la despierta la obra de Jové o la de otros experimentalistas que se mueven en plena incompreensión, incluso de nuestras élites que reivindican el todavía necesario carácter de urgencia de nuestra cultura. Parece como si lo que Jové estuviera cuestionando fuera más profundo que el gusto establecido. Parece como si la carga de profundidad fuera destinada a volar la estatua ecuestre del burgués que se inclina con un billete de veinte duros sobre el artista caído, que a cambio le entrega un diploma de «gourmant» de los mejores caracoles de Alsacia. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

director. De ahí, quizá, el que "Los niños" haya estado a dos pasos de ser el primer montaje de un teatro nacional abierto con cierta solidez a las nuevas formas de lenguaje escénico. Recordemos, al efecto, el trivial mimetismo, la gratuita heterogeneidad que, en este aspecto, registraba el montaje de "La paz", plagado de asimilaciones superficiales. "Los niños", en cambio, podía haber andado con mucha más solidez, con los pies puestos en la obra, por los caminos antes tan mal abor-dados.

Narros no había tenido que soportar la mortal lejanía de unos clásicos que nadie se atreve a aproximar. Para él y para la mayor parte de los actores parecían claras las bases del juego. Las bases críticas y la razón de ser de la obra. Y, en coherente consecuencia, su lenguaje, asimilado o entendido de dentro afuera, como forma idónea para expresar una determinada relación crítica con la realidad. La disociación entre forma y contenido, rebrotada en las épocas de apresurada atención a las nuevas formas estilísticas, podía muy bien haber desaparecido, identificados autor, director e intérpretes.

Si toda esta promesa no se ha cumplido, es porque el montaje se ha desolidarizado, en un momento dado, del autor, aceptando unas fotografías que subvertían la deseable relación crítica y emocional entre la escena y los espectadores. "Los niños" ha venido así a padecer el contrasentido de un montaje abierto, directamente dirigido "contra" el público, mientras la localización fotográfica desplazaba las responsabilidades y quitaba todo sentido a esta saludable agresión dialéctica. Acusarnos de la guerra del Vietnam o de la presencia soviética en Checoslovaquia es algo tan abstracto, tan moralista, que casi no tiene sentido. De ahí que el posible vigor crítico y estético se cambiara en ingenuidad, en acusación injustificada y, coherentemente, en formalismo.

"Los niños" prescinde totalmente de la hegemonía del discurso literario, intentando crear una serie de relaciones menores, aptas para generar una imagen simbólica de la realidad. De ahí justamente la gravedad de esas imprecisiones fotográficas, capaces de romper por sí mismas todo el equilibrio "teatral" de la obra. La literatura se integra, lejos de bastarse ella misma, en una nueva unidad de lenguaje, cuyos elementos son igualmente importantes. Eso explica la manifestada insolidaridad del autor con la re-

presentación del Español, en tanto considera que la selección fotográfica —la localización— excede de los tradicionales problemas de "montaje", para convertirse en un problema sustancial, en un elemento capaz de falsear los contenidos del drama.

El escenario de "Los niños" será una especie de caja, de espacio abstracto, que forma parte de la personalidad de cada espectador. Sobre ese espacio irán apareciendo las encarnaciones de una serie de fuerzas y situaciones de la vida contemporánea. Allí estará el "director", empeñado en culminar su carrera con una triunfal exposición a la que deben asistir los "medios informativos" y las primeras autoridades del país. Un "director" que tipifica, sobre todas las cosas, la impotencia de las clases rectoras de nuestra época para explicar las contradicciones y calamidades del mundo de hoy. Allí están los "niños", imagen de esas fuerzas sometidas que interrogan, tímida o violentamente, sobre la razón de la injusticia. Unos "niños" que, simbólicamente, se resisten a ingresar en un mundo adulto donde sólo se les reserva un papel pasivo. Allí está Cicerón, el guía, que sólo sabe explicar la calidad técnica de las fotos, su riqueza de contrastes, sin prestar la menor atención a los contenidos. Allí están los bedeles, serviles, perdidos en sus pequeñas rencillas. Allí, la mujer del "director", escindida entre fanteche social y madre afligida por la muerte de su hijo. Allí está el cadáver de este hijo, representación de la ruptura generacional y la necesidad revolucionaria... Y las fotos, que dan fe del tipo de substrato cultural sobre el que los distintos personajes viven y operan.

Entre los intérpretes es forzoso destacar el trabajo de Ana Belén en uno de los "niños", que es excelente. Y señalar también la errónea labor de la actriz que encarna el papel de la madre, a la que se confía, justamente, la función de tender el más claro puente de identificación con los espectadores. La carta del hijo muerto, quizá algo ingenua en su texto, resulta, en la boca de la actriz, ridícula. La conjunción general es muy estimable, consiguiendo Narros poner en pie una serie de acciones simultáneas y, sin embargo, agobiantemente in-comunicadas entre sí. Una realidad escénica deliberadamente imprecisa, psicológica, rota, que nos indica muy bien lo que pudieron haber sido "Los niños" sin traición y con alguna corrección en el reparto. ■ JOSE MONLEON.

## triumfo RECOMIENDA

### CINE

#### Madrid

LA REINA DE AFRICA, de Huston (Palace). EL NAVEGANTE, de Keaton (Peñalver). ANTONIO DAS MORTES, de Rocha (Pompeya). DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL, de Rocha (Rosales). THE SERVANT, de Losey (Falla). A CADA UNO LO SUYO, de Petri (Muñoz Seca). AL ESTE DEL EDEN, de Kazan (Apolo). EL BOTONES, de Lewis (San Rafael). 2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO, de Kubrick (San Rafael). ELVIRA MADIGAN, de Widerberg (Ideal-Lido-Mónaco). GENTLEMAN JIM, de Walsh (Concepción). JERRY CALAMIDAD, de Lewis (Savoy). OLIMPIADA EN MEXICO, de Isaac (Cervantes-Narvéez). PASAPORTE A LA LOCURA, de Rush (Mundial). REBECA, de Hitchcock (Lope de Vega-Españoleto). RECUERDA, de Hitchcock (Bulevar-Mola). SOPA DE GANSO, Hermanos Marx (España). SUEÑOS, de Bergman (Bellas Artes). TIERRAS LEJANAS, de Mann (Excelsior). TRES EN UN SOFA, de Lewis (Palacio del Cine). TRISTANA, de Buñuel (Amaya).

#### Barcelona

ENSAYO DE UN CRIMEN, de Buñuel (Alexis). EL ULTIMO HURRA, de Ford (Balmes). EL SEPTIMO SELLO, de Bergman (Maryland). EL, de Buñuel (Publi). BOLERO DE AMOR, de Btriu (Publi). LA SIRENA DEL MISSISSIPPI, de Truffaut (Fantasio).

### LIBROS

VISPERAS, de Manuel Andújar. Trilogía que contiene: «Llanura», «El vencido» y «El destino de Lázaro». Andorra.  
OLAS PARA UNA ROCA DESIERTA, de Terenci Moix. Seix Barral.  
NARRACIONES DE LA ESPAÑA DESTERRADA, de Rafael Conte. Edhasa.  
LA REVOLUCION Y LA CRITICA DE LA CULTURA, de Alfonso Sastre. Grijalbo.  
LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA: ELECCIONES Y PARTIDOS POLITICOS, de Javier Tusell. Tecnos.  
SABIDURIA E ILUSIONES DE LA FILOSOFIA, de Jean Piaget. Peninsula.  
COMBATES POR LA HISTORIA, de Lucien Favre. Ariel.  
LA AMERICA HISPANOHABLANTE, de B. Malmberg. Istmo.  
HISTORIA DEL MOVIMIENTO OBRERO ESPAÑOL, de Núñez Arenas y Tuñón de Lara. Nova Terra.  
HISTORIA Y SOCIOLOGIA DEL TRABAJO FEMENINO, de Evelyne Sullerot. Edicions 62.

### ARTE

Galería Biosca: Antonio Ouirós (óleos).  
Galería Eurocasa: Zabala.  
Galería SEN: Colectiva de nuevas tendencias.  
Galería Amadis: Javier Morás.  
Galería Faunas: Arturo Peyrot.  
Galería Theo: Antonio Lago Rivera.  
Galería Skira: Modest Cuixart.  
Galería Kreisler: Alfonso Fraile.  
Galería Juana Moró: Guinovart.  
Galería Iolas-Velasco: Jorge Castillo.

#### Barcelona

Galería Ten: José Démaso.

## TEATRO

### 'Los niños', un montaje truncado

Hablemos ahora, tras abordar la semana pasada algunos de los problemas que han euuelto su estreno, de "Los niños" y del montaje de Miguel Narros, pese a que, como es obvio, el tema de las fotografías ha de seguir proyectándose sobre nuestro análisis.

Yo creo que "Los niños" ha podido ser el gran trabajo de Narros de esta temporada. Frente al rutinarismo, la falta de pasión de muchos de sus montajes, esta vez se aproximó a la obra con una voluntad y una posibilidad de participación que, en muy pocas ocasiones, desde que está en el Español, ha tenido a su alcance. Se trataba, en efecto, de una obra, temática y estilísticamente, contemporánea. Una obra escrita por un autor español que pertenece a su misma generación, que operaba, incluso al margen de la mucha o poca calidad del drama, sobre unas experiencias colectivas, que son también las del propio