

en él no es que sea un abstracto, sino que es un pintor.

Eugenio Chicano en la Galería Sen, Madrid

En el otro polo del problema —o de la situación— está Eugenio Chicano. Este ya no es un «abstracto». Y, sin embargo...

Y, sin embargo, ¿cómo podría haber sido su pintura lo que es si no hubiese sido porque toda una metodología de la abstracción hubiese podido ser transferida a su ideología de la representación? En efecto, Chicano es lo que podríamos llamar «un pintor representativo». Pero, en primer lugar, los objetos identificables de su figuración no se presentan allí de acuerdo con su exacta literalidad, sino conforme a una convención impuesta por el mismo artista. Todos ellos, por así decirlo, extraen a su vida de su representación y todos ellos asumen una presencia sin apariencia. Se podría decir que, gracias a esa operación pictórica, estrenan una vida nueva: no su vida representativa, sino su vida exclusivamente presentativa. Son lo que son y eluden lo que han podido ser. Se atienen a su solo presente. Para lo cual —para esa operación extirpadora— Chicano somete a todos sus objetos a una misma ley de las apariencias visibles —materializada toda ella en una previa ley de la estricta bidimensionalidad. Según eso, nada es más que nada: una corbata no es más que una máquina taladradora, ni menos que el rostro empolvado de una mujer. Todo entonces queda igualado, sin jerarquía protagonista, en su figuración.

Pero esa equivalencia formal no es el fin de su obra. Todo ello después busca y encuentra su argumento: las máquinas se amalgaman con los desnudos y con las corbatas, y todo eso da paso a un resultado de doble dirección: primero, un complejo de formas, ya que formas son, en última instancia, los elementos de su cuadro. Segundo, un apólogo, una historia, un argumento... Esos cuadros quieren partir de nada para decir algo. Lo dicen: dicen algo levemente crítico, elípticamente caricatural, extrañamente sarcástico.

Atención a ese pintor. Es de Málaga, y se llama Eugenio Chicano. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Goya, en París

Hasta el 7 de diciembre se exponen en el Museo de la Orangerie, de París, 60 cuadros de Goya. El Museo Mauritshuis, de La Haya, ya había albergado esta exposición durante el verano.

Comprendiendo que no se puede hacer una exposición completa de Goya fuera de España (la mitad de los 600 cuadros conocidos de Goya se encuentran en España, así como las obras intransportables —frescos de San Antonio de la Florida o pinturas negras del Prado—), los organizadores han querido centrar esta muestra en la obra puramente pictórica del artista de Fuendetodos. El genio de Goya es conocido en el extranjero por sus grabados —Caprichos, Tauromaquia, Desastres de la Guerra o Proverbios—. Los 60 cuadros de esta exposición representan, pues, la décima parte de su obra,

pero constituyen una síntesis magnífica de su faceta de pintor retratista. Algunos de estos cuadros no habían sido



presentados al público desde hace un siglo, como "Las Majas en el Balcón", y otros no habían sido expuestos nunca,

como la primera obra encargada a Goya, "La Gloria", o el último retrato que pintó, el de su nieto Mariano, el 16 de abril de 1828, antes de "morir de alegría", como escribió Eugenio d'Ors, por haber vuelto a encontrar a este niño que tanto quería. Otros lienzos, pertenecientes a museos americanos, han atravesado por vez primera el Atlántico, como el que representa al doctor Arrieta dándole una medicina a Goya enfermo (en la fotografía), y la serie del "Bandido Maragato". Está presente también el Goya fantástico y negro celebrado por Baudelaire —"pesadillas llenas de cosas desconocidas"— con "El patio del manicomio" o "El gran cabrón", y los retratos de la Tirana, de la Solana, de la Duquesa de Chinchón, que han hecho decir a André Malraux: "Goya es el retratista más sutil del arte occidental". ■ R. L. CH.

CINE

Mil años-luz

Revisando la cartelera de estrenos de esta semana en Madrid, los títulos que destacan para ser recogidos en esta sección crítica de TRIUNFO, deben ser seguramente, «Julio César», de Mankiewicz y «Lola Montez», de Max Ophüls. Ambos, estrenados en Salas de Arte y Ensayo, se entresacan con facilidad del resto de títulos exhibidos en las demás salas, aun cuando en un aspecto, al menos, coinciden con parte de ellos; me refiero al año de su producción. El Ophüls data de 1953, y el Mankiewicz de 1953. En

GOLDMANN O LA BUSQUEDA DEL ABSOLUTO

Con cierta puntualidad, los libros de Goldmann publicados en Francia aparecían en las bibliotecas de algunos estudiosos de nuestro país. Es posible que un cierto Lukacs fuera conocido aquí gracias a ellos. Recientemente han sido traducidos "El hombre y lo absoluto" y "Para una sociología de la novela", por Península y Ciencia Nueva, respectivamente. Lucien Goldmann ha muerto hace unos días.

Con la presentación en la Sorbona de su tesis «Le Dieu caché», pasó de la bohemia y las discusiones filosóficas en los cafés, al mundo científico, y se convirtió en un profesor apasionado y apasionante. Había nacido en 1913. Estudió en Budapest y Berlín. Discípulo entusiasta de Lukacs, se formó en los amplios debates filosóficos donde se conjugaban las voces de Simmel, Weber y, sobre todo, Dilthey. En torno a él se efectuaba una fecunda síntesis entre el pensamiento kantiano y el marxismo, entre una crítica de las estructuras del espíritu y una crítica de la sociedad. La idea de «la visión del mundo» saldría de esas reflexiones.

La visión del mundo corresponde a la estructura global de todos los hechos reales y posibles (el pensamiento y el arte son los aspectos de lo posible) que traducen la inserción de

una clase o de un grupo en un mundo y en una sociedad reales. Si la realidad existencial del hombre consiste en responder a los choques exteriores mediante la búsqueda de una significación o de una racionalización, un conjunto humano puede llegar a formular, a través de un individuo dotado de talento, una representación de su realidad y de sus proyectos.

Goldmann llegó a Francia en 1934, es decir, en un momento en que el nazismo reducía al silencio al pensamiento europeo, y encuentra apoyo y confirmación a sus tesis en Jean Piaget. Y en el jansenismo encuentra el terreno para ilustrar y justificar sus métodos. Así fue como, por vez primera, el pensamiento marxista como tal penetra en la Universidad, en Francia. En «Les Temps Modernes» y en revistas especializadas, Goldmann va justificando sus hallazgos: No se trata de reducir la literatura a lo que no es —una ideología—, sino de encontrar tras la expresión literaria una manifestación más amplia que enriquezca el conocimiento de la obra y prolongue incluso la reflexión del escritor.

Sin embargo, no es fácil darle siempre la razón a Goldmann. Su idea de una totalidad englobadora y coherente valía perfectamente para la época clásica, pero, ¿y el caso de Rimbaud?, ¿o el de Hölderlin? Goldmann intenta salir del caso rechazando la idea de arte romántico: toda obra debe ser clásica y todo gran artista debe expli-

car —aun inconscientemente— el «espíritu del tiempo». Tenía del «genio» la idea que se formaban de él Lukacs o Thomas Mann, especie de culto de la personalidad literaria. Pero no se le puede achacar lo que no pretendía. No pretendía dar un juicio de valor. En una nota de «Para una sociología de la novela» escribió: «Un estudio sociológico puede, a lo sumo, contribuir a la explicación de la génesis de una obra, pero en ningún modo puede ayudar a comprenderla».

Su propósito consistió en recoger la totalidad de la experiencia real y virtual, insertada, difícil y a veces dolorosamente, en la existencia colectiva de una época. El pensaba que si las contradicciones resultaban insuperables o trágicas en el pensamiento romántico (Kierkegaard, Nietzsche), se debía a que esta contradicción estaba inscrita en la propia realidad y como instituida por la propia historia. Porque Goldmann no quería abandonar este concepto de historia, se investigó en el movimiento estructuralista contemporáneo y definió lo que él llamaba, poco antes de morir, «estructuralismo genético», que generalizaba a todas las ciencias humanas. El concepto de «visión del mundo», estructura coherente del mundo momentáneo, era un elemento fundamental de su reflexión. Así, pues, él no insistía más que en las variaciones económicas y sociales y las formas de «reificación» que éstas inspiraban. ■ J. D.

NUEVA NARRATIVA HISPÁNICA

SEIX BARRAL

BARCELONA



	Ptas.
GABRIEL CELAYA, <i>Los buenos negocios.</i>	110
ANTONIO RABINAD, <i>A veces, a esta hora.</i>	120
CARLOS MARTÍNEZ MORENO, <i>Con las primeras luces.</i>	110
DARWIN J. FLAKOLL Y CLARIBEL ALEGRÍA, <i>Cenizas de Izalco.</i>	125
MARTA TRABA, <i>Los laberintos insolados.</i>	110
E. L. REVOL, <i>Los intrusos.</i>	110
J. GARCÍA HORTELANO, <i>Gente de Madrid.</i>	110
GERMÁN SÁNCHEZ ESPESO, <i>Experimento en Génesis.</i>	125
J. A. MARÍN MORALES, <i>Carril de un cuerpo.</i>	125
JORGE EDWARDS, <i>Las máscaras.</i>	100
JORGE GUZMÁN, <i>Job-Boj.</i>	130
JOSÉ MARÍA GUEL BENZU, <i>El mercurio.</i>	140
JOSÉ DONOSO, <i>Coronación.</i>	110
ALFONSO GROSSO, <i>Ines just coming.</i>	150
JULIO CORTÁZAR, <i>Ceremonias.</i>	130
JORGE ONETTI, <i>Contramutis.</i>	110
CALVERT CASEY, <i>Notas de un simulador.</i>	100
RAMÓN HERNÁNDEZ, <i>Palabras en el muro.</i>	180
ANTONIO RABINAD, <i>Marco en el sueño.</i>	150
ANTONIO MARTÍNEZ-MENCHÉN, <i>Las tapias.</i>	115
MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, <i>Recordando a Dardé.</i>	110
MARIO VARGAS LLOSA, <i>Conversación en La Catedral</i> (Dos tomos)	300
GERMÁN SÁNCHEZ ESPESO, <i>Síntomas de éxodo.</i>	200
JUAN MARSÉ, <i>La oscura historia de la prima Montse.</i>	150
JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, <i>Las catedrales.</i>	110
ANTONIO FERRES, <i>En el segundo hemisferio.</i>	115
ANA MARÍA MOIX, <i>Julia.</i>	120
VICENTE MOLINA-FOIX, <i>Museo provincial de los horrores.</i>	90
JOSÉ MARÍA GUEL BENZU, <i>Antifaz.</i>	120
JOSÉ AGUSTÍN, <i>Inventando que sueño.</i>	160
ENRIQUE LAFOURCADE, <i>Frecuencia modulada.</i>	
SERGIO FERNÁNDEZ, <i>Los peces.</i>	
FRANCISCO TARIO, <i>Una violeta de más.</i>	160
JUAN GARCÍA PONCE, <i>La cabaña.</i>	
PEDRO JUAN SOTO, <i>El francotirador.</i>	224
HÉCTOR SÁNCHEZ, <i>Las maniobras.</i>	224
AUGUSTO MONTERROSO, <i>La oveja negra y demás fábulas.</i>	115
WILLIAM AGUDELO, <i>Nuestro lecho es de flores.</i>	250
RICARDO GARIBAY, <i>Lo que es del César.</i>	190
HÉCTOR MANJARREZ, <i>Acto propiciatorio.</i>	
ROBERTO RUIZ, <i>Los jueces implacables.</i>	



JOAQUÍN MORTIZ

MÉXICO

Madrid tenemos oportunidad de ver además en este momento, «Lo que el viento se llevó» (en su enésima reposición), película realizada en 1939, «Horizontes de grandeza» (William Wyler, 1958), «El último hurra» (John Ford, 1958), «La joven» (Luis

«Cuatro desertores», de Pascual Cervera, película de aventuras que cuenta la historia de cuatro mercenarios de Biafra que deben realizar una complicada misión y que acaban siendo víctimas de su codicia y mueren en Madrid a causa de las luchas que se



Buñuel, 1960), «Los condenados» (Losey, 1962), «Notre-Dame de Paris» (Delannoy, 1956), «Scaramouche» (G. Sidney, 1952).

De las películas de realización más reciente, esta semana varios estrenos españoles

entablan entre ellos, «El gran crucero», de José García Maeso, extraño film que es tanto un documental sobre la pesca de salmones en Asturias como una confusa alegoría política: la historia de un «capitán» pionero en el descubri-

miento de que los salmones vuelven al final de su vida al mismo río en el que nacieron. Las dificultades y trágico destino del descubridor que, al final, muere víctima del progreso al querer hacer volar una presa que impide que los honestos salmones puedan cumplir su destino. El tercer título español es «En un lugar de la Manga», de Mariano Ozores, interpretada de nuevo por el tándem Manolo Escobar-Conchita Velasco, con la colaboración especial de Gracita Morales, José Luis López Vázquez, Tip y Coll, etcétera. Debe perdonarme el lector si confieso no haber visto aún este film; las razones han sido únicamente de tiempo, ya que mi personal entusiasmo por Ozores tras haber visto «Después de los nueve meses» no tiene parangón en el país.

Si bien no se han citado aquí todos los títulos de la cartelera madrileña, estos dos pequeños bloques ofrecen una perspectiva aproximativa a la situación actual de la exhibición española. No se trata, claro está, de discutir el valor e interés de las reposiciones, máxime cuando éstas nos llegan en versiones originales e íntegras. O, como en la mayoría de los casos arriba citados, son estrenos absolutos que nos llegan con un retraso de años motivado por problemas de censura o por miopía de los distribuidores en su momento. Tampoco se pretende ocultar la inexistencia de una filмотeca que nos obligue aún a desconocer una serie de títulos—llamados fundamentales—o nos escamotea la posibilidad de analizar y entender las más importantes tendencias, escuelas y momentos del cine. Es obvio que, en su defecto, las distribuidoras se vean en la obligación de recurrir a estos títulos que cada día, y contra cualquier pronóstico, obtienen mayor éxito de público.

Como punto final quizá convenga recordar los títulos que, durante los últimos años han mantenido el interés de la crítica europea; revisar los periódicos, las revistas, los comentarios de los amigos viajeros o de los «enviados especiales» y tratar de descubrir las razones que hacen que estas películas no hayan sido aún exhibidas en España. Quizá basta con proveerse con

un cartera actual de cualquier capital del resto de Europa (por mantenernos sólo en países vecinos) y hacer una ligera comparación con la que esta semana, y no de una marea excepcional, nos ofrece Madrid.

No deja de ser interesante hablar hoy aquí de «Julio César» o de «Lola Montes». Pero tampoco creo que deba olvidarse el conjunto de películas a las que tenemos opción, y tratar de entender qué ocurre para que la mayoría de las distribuidoras se especialicen en títulos de hace veinte años; por qué el cine español, unos días antes de la nueva ley, se sigue empeñando en hacer un cine aún más antiguo que el de las reposiciones si es que, alguna vez, se han hecho en algún sitio del mundo películas así. Y si eso ha ocurrido, por qué, dónde y cómo. ■ DIEGO GALAN.

''El cine de 1931'' es más ''1931'' que ''el cine''

«El desarrollo histórico tiene su origen no en principios formales, ideas y entidades, no en sustancias que se desarrollan y engendran en el curso de la Historia simplemente "modificaciones" de su esencia fundamentalmente ahistórica, sino de que el desarrollo representa un proceso dialéctico en el que todo factor está en estado de movimiento y sujeto a un constante cambio de significación, en el que no hay nada que tenga valor intemporal, pero tampoco nada unilateralmente activo, sino que la totalidad de los factores, materiales y espirituales, económicos o ideales, están ligados en una indisoluble interdependencia y de que nosotros no podamos en lo más mínimo retroceder en el tiempo a ningún punto en el que la situación históricamente definible no haya sido ya el resultado de esta acción recíproca» (Arnold Hauser).

Terminaba mi anterior comentario sobre la Historia del Cine con una doble interrogante en torno a nuestra postura ante los films clásicos y, en definitiva, preguntándome por la propia significación de

este término. Si el problema del clasicismo es típico en la crítica cultural contemporánea, aplicado al cine y dada su juventud, presenta unas aristas particularmente agudas. Nos hemos apresurado a definir, a situar, a establecer posiciones inmutables, como si nos diera miedo de que las obras se perdiesen en la confusión o el olvido. Lumière, Méliès, Griffith, Eisenstein, Lubitsch, Flaherty, Clair, Vidor, Lang, «eran»—casi desde un principio—algo muy concreto en la Historia del Cine. Las profundizaciones en su labor se han apartado raramente de la línea trazada por aquellos que la estudiaron en primer lugar. Los obstáculos para revisar periódicamente unos títulos concretos—y más en casos como el nuestro, donde la Cinemateca brilla por su ausencia—, sometidos a una nueva y enriquecedora perspectiva, contribuye de manera fundamental a que entre la película y el crítico de hoy se establezca una especie de barrera (formada por juicios, valoraciones, escalonamientos) que dificulta notablemente una verdadera aproximación al film. En este sentido, resulta muy revelador el análisis de los furibundos ataques—sobre cuya justicia no entro ahora—lanzados por la crítica no oficial contra René Clair al visionar sus obras del período 1930-1933 en estos últimos meses. Salvo mínimas excepciones, dichos ataques no afectan en realidad a la filmografía del autor de «Quatorze Juillet», sino a la consideración que se le ha dado dentro de la evolución del cine, factor externo y no imputable, en absoluto, a su autor.

En justicia, es contra Charles Ford, Bardèche y Brailach, Richard Griffith, Fernández Cuenca, Jean Mitry o incluso Georges Sadoul, es decir, contra los historiadores de su cine y no contra el propio Clair como se han dirigido las invectivas. Podemos decir algo que ahora se nos aparece como indiscutiblemente cierto (que, por ejemplo, René Clair no es un creador esencial en la Historia del Cine), pero que, pensando con serenidad, no pone en cuestión los significados de una obra completa, sino la falta de lucidez—lucidez posible o no, eso ya es otro problema—de que-

nes la situaron en un lugar preeminente.

Creo, entonces, que sólo partiendo de esa interdependencia, de ese proceso dialéctico que Hauser propone en la larga cita que encabeza este trabajo, seremos capaces de llegar a un enfoque mínimamente satisfactorio. En su «El método estructuralista genético en Historia de la Literatura», el recién fallecido Lucien Goldmann planteaba así el tema: «Consideramos la creación cultural como un sector, privilegiado sin duda, pero de la misma naturaleza que los demás sectores del comportamiento humano y, como tal, sometido a las mismas leyes, y que ofrece al estudio científico dificultades si no idénticas, al menos análogas». El cine es una parcela demasiado reducida, demasiado poco importante en el proceso general de una sociedad, como para considerarla aisladamente, lo que—por otra parte—no dejaría de ser un torpe idealismo. Resulta de interés comprobar cómo «City streets» («Las calles de la ciudad»), de Rouben Mamoulian, paga un excesivo tributo al año de su realización (1931), con el deseo obsesivo de hallar imágenes sonoras, ruidos insospechados, pero es mucho más sugestivo auscultar la sociedad alemana nazi que surge de cada plano de «M, mörder unter uns» («M, el vampiro de Düsseldorf») que Fritz Lang rodó en ese mismo año, valorar en sentido histórico, no ya de estilo personal, el profundo cinismo con que el autor de «Furia» narra esta especie de parábola casi premonitrice. Y tampoco parece—por referirme a películas que TVE ha ofrecido en estos días—que el éxito mundial de «Der kongress tanzt» («El congreso se divierte», de Pommer y Charell, seguimos con 1931), nazca precisamente de sus valores fílmicos, lo mismo que su prohibición por la censura hitleriana seis años después. La búsqueda de una historia interrelacionada del cine no juicio histórico, que Tierno Galván definía como la «seguridad irracional de que la cultura es una relación causal de hechos y que tiene muy poco sentido pretender romper esta causalidad». Sin llegar a caer en la trampa por él denunciada de «recuperar humanísticamente la revolución», bien vale arriesgarnos en el camino opuesto. ■ F. LARA.

triumfo
RECOMIENDA

CINE
MADRID

LA JOVEN, Buñuel (Pompeya). JULIO CESAR, Maniewicz (Alexandra). REPULSION, Polanski. IVAN, EL TERRIBLE, Eisenstein (California). THE DAMNED, Losey (Gayarre). L O L A MONTES, Ophüls (Infantes). AL ESTE DEL EDEN, Kazan (Fellipe II, Usara). BESOS ROBADOS, Truffaut (Extremadura). EL COMPROMISO, Kazan (Avenida). EL CREPUSCULO DE LOS DIOSSES, Wilder (Sevilla). DOCE DEL PATIBULO, Aldrich (San Rafael). LANDRU, Chabrol (Apelo, Bahía, Bécquer, Morasol, Niza, Postas, Río).

BARCELONA

ROMA, CITTA APERTA, Rossellini. MAMMA ROMA, Pasolini (Alexis). CABEZAS CORTADAS, Rocha (Arcadia). EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA, Has (Publi). AL ESTE DEL EDEN, Kazan (Avenida, Ducal, Edén, Iris, Selecto). BESOS ROBADOS, Truffaut (Céntrico, Dante, Provenza, Texas). EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN, Fisher (Bohemio, Galileo). EL COMPROMISO, Kazan (Novedades). EL DETECTIVE, Douglas (Bonanova, Máximo). LA MUJER INFIEL, Chabrol (Cervantes, Nápoles, Verdi). LOS PROFESIONALES, Brooks (Goya).

TEATRO
MADRID

LA ESTRELLA DE SEVILLA, Lope de Vega (Español). TODO EN EL JARDIN, Albee (Figaro). TANGO, Mzorek (Bellas Artes). FESTIVAL INTERNACIONAL (María Guerrero).

BARCELONA

HOMENAJE A JOAN OLIVER (Capas). EL PRECIO, Miller (Moratin). MORT DE DAMA, Villalonga (Romea). CIRCO DE MOSCU (Palacio de los Deportes).

TVE

CARA DE ANGEL, Preminger (Primera Cadena, día 25, 10 noche). LOUISIANA STORY, Flaherty (Segunda Cadena, día 25, 6.45 tarde).

LIBROS

CABALLERIA ROJA, Isaac Babel (Barral Editores). LA NOVELA PICARESCA Y EL PUNTO DE VISTA, Francisco Rico (Seix y Barral). ANTOLOGIA DE LA BEAT GENERATION, M. R. Barnatán (Plaza & Janés). RAFAEL ALBERTI, LOS OCHO NOMBRES DE PICASSO (Kairós). LA HISTORIA ESPAÑOLA EN SUS DOCUMENTOS (pasqueras), Fernando Díaz Pija. NIHILISMO Y ACCION, Fernando Sabater (Taurus). CARLOS MARX, Franz Mehring (Grijalbo).