



Tapiz de Royo

—lo que se llamaba «un cartón», al cual se atañían rigurosamente. Un realizador de tapices era un intérprete.

En nuestros días, el redescubrimiento del tapiz ha venido propiciado por pintores. De pronto, quienes tenían la dimensión de la pintura tuvieron necesidad de ampliar su campo expresivo a ese terreno, el del tejido, y así, hombres como Lurçat repristinaron esa vieja y noble técnica. Tras ellos, vinieron las incursiones, más o menos momentáneas de los pintores-pintores, como Picasso, como Miró, como Tapiés. Y como ese redescubrimiento vino en una edad en la que el «collage» estaba absolutamente legalizado, cuando hubo necesidad de ello, usaron también del «collage». Así fue como a los materiales clásicos del tapiz se unieron de vez en cuando objetos y materiales que no estaban previstos en su repertorio de disponibilidades. Yo recuerdo haber visto en Barcelona algunos tapices de Miró y algunos tapices de Tapiés, en los cuales era ejemplar la utilización de materiales extras...

Pero Tapiés, por ejemplo, era un maestro en la disposición de nuevas materias. El usaba lo que su pintura tenía necesidad de usar. Y Miró, por supuesto. El

realizador de aquellos tapices era Josep Royo.

Ahora, Josep Royo se presenta como el realizador de su propia obra, ya no como intérprete. Y ocurre que en su obra se ha transformado en sistema lo que en los otros maestros no es más que procedimiento ocasional... Royo ha transformado los medios en fines...

Toda la exposición de Royo es como una demostración exhaustiva de hasta dónde puede llegar en la utilización de elementos: materias extralanares, metales, cuerdas, nudos complicadísimos... hasta papel de periódico. Pero eso es Royo. No fue al tapiz desde la pintura: ha ido al tapiz desde el procedimiento.

De todas maneras, hay algo que exaltar en Royo: su mismo énfasis en la exaltación del propio procedimiento. Parece como si quisiera demostrarnos todo lo que es capaz de hacer. Y es capaz de hacer muchas cosas, porque lo que queda claro en esa exposición es que Royo es un excelente profesional, en posesión de un gran oficio.

Lo que le pasa es que es, él también, un primitivo. Brotat es un ingenio de la ingenuidad; Royo es un ingenio de su propia sabiduría. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

T. V.

La cabina del fin del mundo

Quienes no conocieran «Trotín Trotteras» o «Se necesita chico» y sólo hubieran oído hablar de Antonio Mercero por sus grises programas televisivos de «Crónicas de un pueblo», no relacionarán a ese obligadamente mediocre ejecutivo de la imagen con el espléndido argumentista y realizador de «La cabina», el programa especial de Televisión Española que se anuncia esta semana. Mercero, como todo hijo de vecino, hace lo que puede. Y cuando en sus manos se encuentra una oportunidad de expresarse más libremente, realiza uno de los programas más importantes de cuantos la amodorradora televisión cotidiana organiza entre sus excepciones.

Partiendo de una idea simple —parecida en cierto modo a aquel literario «El asfalto» de Ibáñez Serrador—, Mercero (con el guionista José Luis Garcé) narra una historia angustiosa que desborda su

mayoritario silencio de años. Una cabina de teléfonos, es decir, un elemento normal y diario de cualquier hombre, se transforma, porque ya lo es en sí, en una tumba asfixiante que le aniquila. En esta aventura de ciencia-ficción no son necesarias las apariciones de futuros seres extraterrestres; sólo cuatro paredes de una normalizada vida aparentemente inocente; una simple cabina de teléfonos como ejemplo de una organización de la vida que, en el trabajo de Mercero, no se concreta afortunadamente en la clásica denuncia de la sociedad mecanizada, sino que se amplía en su abstracción a más complejos modos de anulación del hombre.

Mercero ha dividido su historia en dos partes claras. En una, la saintización de «los demás» ante el espectáculo insólito de un hombre encerrado en el centro de una plaza. En la segunda, la individualización de su personaje, consciente ya de que en su trayecto misterioso se le acerca el fin. Un fin que no entiende como protagonista y que hubiese ignorado si su colocación en la cabina hubiera estado en el otro lado de la puerta.

Injusto sería no mencionar en términos admirativos el espléndido trabajo de José Luis López Vázquez, mudo de ojos abiertos que en una tarde inesperada acaba. Un hombre de la

calle que en las películas de Lazaga corre enloquecido detrás de señoritas con piernas, honesto padre de familia en «La cabina», que desaparece engullido entre miles de seres idénticos.

López Vázquez, Mercero y Garcé han realizado un programa insólito en los televisores españoles. Y que por serlo no ha dejado de sufrir los rigores de la censura, a pesar de haber sido exhibido en el MIFED de Milán hace unas semanas en su versión íntegra como representación oficial española.

Como programa de excepción, lo comentamos aquí, sabiendo que no se verá acompañado con otros programas similares. Y que otros hombres como Mercero seguirán realizando series grises en su cabina diaria de cada día. ■ D. G.

CINE

El prestidigitador Gonzalo Suárez

Excelente novelista y mejor publicitario, Gonzalo Suárez (Oviedo, 1934) tiene el don de saberse preparar el terreno previamente al estreno de cada una de sus películas. Si se trata de films semiexperimentales, tipo «Ditirambo» o «El extraño caso del doctor Fausto», hablará de que al cine español lo que le hace falta es intentar experiencias nuevas, innovaciones que le permitan salir de su rutina. Si busca lograr un plan de producción con continuidad, lanzará la fórmula de «Las diez películas de hierro del cine español». Si por una serie de causas le interesa o le gusta rodar en Asturias, no dudará en proclamar la posible existencia de un autóctono «cine asturiano». Si el camino que

ahora ve claro es el del «cine comercial», se centrará en salud de los presuntos ataques de la crítica que antes le había apoyado, acusándola de estar constituida de poco menos que de tarados mentales, incapaces de comprender que él está en la vía de «un cine que llegue a la masa desde el individuo, sin tener en cuenta a los grupitos de intermediarios», una vez que, ¡eureka!, se ha dado cuenta de que debe «trabajar» de una vez por todas, para el individuo que pueda llegar a entender conscientemente y para la masa que pueda reaccionar inconscientemente, planteamiento que Suárez tiene por «revolucionario».

Este es el, por ahora, último pañuelo que se ha sacado del sombrero del prestidigitador. Pero todavía le quedan muchos años por delante para seguir el numerito autojustificativo. Porque hacer «Morbo» y publicar, casi simultáneamente a su estreno en Madrid, el artículo «Cine, burguesía y progresia» (TRIUNFO, número 531, al que pertenecen las citas antes mencionadas) no deja de ser un valiente ejercicio circense, con propuesta de cursillos de cristiandad incluida. Me imagino al prestidigitador teorizando sobre por qué hace su número, sacando a la tercera unos pañuelos desvaídos y medio rotos, para acabar recomendando al público impaciente que reflexione sobre su maldad intrínseca... Reconozco, entonces, no ser ese individuo que puede llegar a entender conscientemente el cine de Suárez y, en ese caso concreto, «Morbo» (1972). Debido seguramente a mi ascendencia extraterrestre y a que me gustan películas como «Queimada» (que se limita a reconstruir y fotografiar de la manera más convencional una utópica revolución para adolescentes), no soporto este «Morbo», film torpe donde los haya y cuya única conclusión, más o menos clara, es la de que uno no debe irse a pasar la luna de miel en «roulotte» en medio del campo, porque, en palabras de Diego (Victor Manuel), «el campo siempre es excesivo».

