

razonables. El caso de los Estados Unidos recuerda que se citó como ejemplo. Las autoridades correspondientes se limitan, a la vista de cada local, a señalar su capacidad máxima de espectadores, sin preestablecer un número de requisitos tan exigente que acabe conduciendo a la sala de alto coste, es decir, al empleo de un capital cuya explotación y amortización se hallan indisolublemente ligadas a la programación.

Es curioso que un país como Colombia, tan cargado de problemas socioeconómicos, nos dé en esto una lección y un ejemplo. Bogotá cuenta con varias salas —La Candelaria, Teatro Popular de Bogotá, El Local, La Mama...— con capacidad para doscientos o trescientos espectadores, que constituyen la verdadera base del teatro nacional. Naturalmente, sus compañías hacen jiras por todo el país, y actúan en barrios, centros obreros, Universidades y comunidades campesinas. Pero, en última instancia, el pequeño local es la base de su trabajo. Allí dan cursos de formación de actores, allí pueden plantearse un régimen de precios inversamente proporcional a la condición económica del espectador, allí fraguan un repertorio, allí permiten que los demás grupos de la capital vean su trabajo, allí, en fin, se guarda la fuerza ganada en los debates, en las repetidas confrontaciones con el medio teatral y con el público.

Los locales son sencillos, pero poseen un encanto y un carácter inimaginable entre nosotros. Se nota que han sido hechos con el esfuerzo de quienes trabajan allí, y que ese mismo esfuerzo los conserva. Algunos, como el de La Candelaria, se alzan en el más viejo barrio de Bogotá, con sus casas blancas, vagamente andaluzas, de la época

colonial. Otros, como el del TPB, están en el mismo centro y se ajustan más a lo que nosotros entendemos por un teatro de bolsillo. Pero el hecho es siempre el mismo: la personalidad del grupo, su trabajo y su público se descubren ya en la misma puerta, en el estilo de la casa, en los primeros «afiches» de la entrada. ¡Y qué distinta suele ser también la actitud del público! En los grandes teatros de la pequeña burguesía europea, el espectador tiene la impersonalidad de un consumidor de teatro. Se sienta en la butaca como si estuviera delante de un mostrador. Ha pagado y espera la consumición. Aquí, en estas pequeñas salas, la actitud del espectador es bien distinta. Se nota que participa conscientemente de los compromisos del grupo. No ha ido allí al azar o ganado por un anuncio. Conoce lo que cada grupo hace, lo que cada local significa, y su elección es una forma lúcida de manifestarse. Los debates y reuniones que siguen a muchas representaciones no hacen sino fortalecer esa relación, enraizar el trabajo del grupo en el medio social.

El hecho, por lo demás, no es sólo colombiano. Al Festival de Manizales concurren muchas compañías latinoamericanas, que trabajan regularmente en pequeñas salas. No sólo pequeñas, claro, sino, al mismo tiempo, de pequeño costo. ¿Sería tan difícil intentar esto en nuestro medio? La paradoja ha dejado de serlo a fuerza de repetirse: si un pequeño teatro lujoso puede ser un lugar para la élite, los pequeños teatros de Latinoamérica forman parte sustancial de la lucha por la creación de un teatro que exprese los conflictos del continente. Y que los muestre, abandonando periódicamente el pequeño local, a los sectores populares. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

Hace algún tiempo, poco antes de irme a mis vacaciones serranas, el azar me deparó el conocimiento de un joven matrimonio que proyectaba la apertura de una nueva galería. Una nueva galería, pero no para Madrid ni para Barcelona: para Fuenterrabía. ¡Ah!, eso era otra cosa. De tal manera era eso otra cosa, que la idea llegó a entusiasmarme. Todo lo que sea crear núcleos culturales excéntricos —quiero decir, fuera de los consabidos centros— está bien. ¡Una galería de arte en Fuenterrabía! Esa es una aventura que vale la pena correr.

Pero es que, además, me dijeron que pensaban que su exposición inaugural, la de apertura, fuese dedicada a la obra de don Daniel Vázquez Díaz. Eso ya me entusiasmó, y no por el entusiasmo que en mí despertaría normalmente la obra del viejo gran maestro, sino que intuía que esa asociación no había sido fortuita. Seguramente, los organizadores de todo esto tenían noción de lo que esa bella y pequeña ciudad significó para don Daniel. Y eso ya, el conocimiento de esa significación, me dio buena espina. ¡El regreso de don Daniel a Fuenterrabía! ¡Qué bien! Le pedí a ese matrimonio que, por favor, me enviase alguna documentación, para hacer aquí mismo un comentario. Pero pasó el tiempo y yo me fui a mi retiro veraniego. Ahora, a mi regreso, me encuentro con la documentación prometida, y hasta con un bello catálogo, prologado por Gaya Nuño. La exposición terminó el día 2 de este mes de agosto. No importa: lo que yo quiero glosar aquí no es tanto

la exposición en sí misma cuanto ese regreso de don Daniel a su amada Fuenterrabía, después de su muerte.

Galería Txantxangorri en Fuenterrabía: El regreso de don Daniel

¿Pero qué le pasaba a don Daniel con Fuenterrabía? Recuerdo que una vez, hablando con él en su casa, me confesó que ya estaba tan viejo, que no tenía ni ganas de pintar. Yo tra-

té, torpemente, de consolarlo un poco, y le dije: «Pero, don Daniel, si está usted muy bien, y, además, pinta usted muy bien. Por otra parte, don Daniel, cuando se ha hecho la obra que usted deja, ya puede uno estar tranquilo...».

Recuerdo que se sonrió con cierta tristeza y me dijo: «Sí, José María, tal vez tengas razón, ahora sólo siento una cosa, voy a morir sin volver a ver Fuenterrabía». Don Daniel contaba siempre, lleno de entusiasmo, el deslumbramiento que él tuvo cuando vio por primera vez,

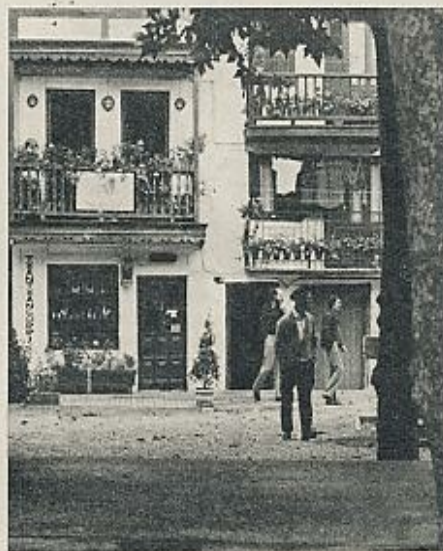
en 1905, la bella ciudad vascongada. Como contaba el deslumbramiento que le acompañó siempre por el paisaje y por la gente vasca. Recuerdo que tenía una serie de paisajes a los que él titulaba, en su conjunto, «Alegria del campo vasco». Menchu Gal, que lo conocía muy bien y lo quería, como todos los que tuvimos la fortuna de conocerlo, proyectaba llevarse de expedición con algunos amigos, para que volviese a ver Fuenterrabía. Pero no sé si ese proyecto llegó a realizarse. Don Daniel se resistía algo por dos razones: la primera, porque se sentía viejo, y tenía como pudor de las molestias que pudiera causar su propia vejez. La segunda, porque tenía una especie de miedo de volver y encontrarse muy profundamente transformada la ciudad que él idealizaba tanto con el recuerdo.

Digo que todos los que conocimos a don Daniel le teníamos cariño. Aparte de ciertos chistes malévolos, que a él, como a todo el mundo, se le inventaron, don Daniel era una persona de profunda generosidad, y que tenía una cualidad muy rara: era fiel a sus discípulos, al revés de lo que parece ser natural. Nadie hablaba mejor de la pintura de Juan Manuel Díaz Caneja que él. Nadie hacía mejores elogios de Pepe Caballero. Cuando evocaba a Agustín Ibarrola —Agustinillo, como él lo llamaba—, se le iluminaba el rostro, como cuando se habla de un niño querido. Y, sin embargo, ninguno de esos discípulos ha sacado un estilo pictórico que se le asemeje. Y él lo sabía. Lo sabía, y yo diría que precisamente esa era la cualidad que más estimaba en sus discípulos.

Se me ha pasado el tiempo —y el espacio— de este comentario sin hablar de la obra de don Daniel. Ni siquiera puedo aducir como ejemplo que, como no he



«Caserios Vascos», de Daniel Vázquez Díaz.



Fachada de la Galería Txantxangorri, en Fuenterrabía.



REINA DE LOS JUEGOS FLORALES DE VILLANUEVA DE CASTELLÓN

Ha sido proclamada Reina de los XVIII Juegos Florales de las Fiestas de Villanueva de Castellón (Valencia), la bellísima señorita María Asunción Martorell Andrés, hija de don Salvador Martorell Franco, director de la Oficina Principal de Madrid del Banco del Noroeste. Actuará como mantenedor en la fiesta de proclamación el excelentísimo señor don Lucinio Sanz Martínez.

PREMIO OSCAR ESPLA

El Excelentísimo Ayuntamiento de Alicante ha convocado la décima edición del premio internacional de música Oscar Esplá, dotado con 250.000 pesetas. Este premio fue instituido en honor del famoso compositor levantino en agosto del año 1955. De carácter nacional en un principio, el premio fue declarado internacional en 1960. Desde esta última fecha se convoca bienalmente. El premio Oscar Esplá se ha otorgado hasta ahora a compositores tan destacados como Jesús Guridi (1956), por su obra "Homenaje a Walt Disney"; Xavier Montsalvatge (1958), por "Partita 1958"; Arnold Kempkens (1960), por "Straicher Sinfonia mit obligator Po-saune"; Jacqueline Fontyn (1962), por "Psalmus Tertius"; Jiri Laburda (1966), por "Glagolítica". En los años 1964, 1968, 1970 y 1972, el premio se declaró desierto, siendo concedidas únicamente menciones honoríficas. Según las bases, en caso de que ninguna de las obras presentadas al concurso merezca el premio, el Jurado tiene la facultad de dividirlo en un segundo premio de 150.000 pesetas y un tercero de 100.000 pesetas. Todas las composiciones presentadas han de pertenecer al género sinfónico.

visto la exposición, no la conozco. No. Yo he visto muchas veces esa obra, como cualquiera de los que conocimos al gran maestro de Ner-va. Lo que ocurre es que el comentario no iba por ese derrotero. ¿Es que voy yo a descubrir ahora a Vázquez Díaz?

Lo que me importaba ahora era glosar eso que me ha parecido tan oportuno: el regreso a Fuenterrabía de don Daniel. Es oportuno eso, y, sobre todo, me ha parecido oportunísima la idea de vincular el recuerdo de ese maestro a la fecha en que una nueva galería de arte se abre en Fuenterrabía. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



CINE

No encontré nada que contarles a ustedes

El cine español está aún en su época de «teléfonos blancos». La cantidad de disparates que debe hacer para seguir viviendo, sin acercarse mínimamente a la realidad que lo circunda, empieza a transformarse en un apasionante juego. ¿Hasta dónde podrá llegar la imaginación (?) de directores y guionistas? ¿Hasta cuándo el espectador estará dispuesto a consumir estos productos bizantinos que se le ofrecen? Las claves del enigma deben encontrarse precisamente en esa realidad que el cine no puede abarcar, en el entorno al que el cine español no conduce.

Es curioso cómo en las épocas de mayor intransigencia de la censura —se supone que ha habido más, ya que aho-

ra se habla de apertura—, los cineastas españoles lograban acceder más directamente a la realidad. El caso de Rovira Beleta, por ejemplo, es claro. En su filmografía aparecen títulos como «Hay un camino a la derecha», «Expreso de Andalucía» o «Los atracadores», que, al margen de sus mayores o menores aciertos, revelaban un intento sincero por reflejar algunos de los problemas o características de una España de posguerra. Y junto a él se pueden colocar los nombres de Rafael Gil, Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán-Gómez, José Antonio Nieves Conde y tantos otros. Autores que en este momento tienen que dedicarse al insano complejo de la coproducción y a la película de alto copete, caminos que, traicionadamente, alejan al autor y su obra de las únicas vías válidas de creación.

Puede ocurrir, naturalmente, que la problemática de las nuevas generaciones españolas sea entendida como esencialmente diferente a las de estos cineastas, y que ellos hayan creído que deben tratar de entender esos problemas, sintiéndose, vital e intelectualmente, alejados de los mismos. Y que su versión sea superficial, ingenua y equivocada. Pero lo que sí ocurre muy realmente es que ningún problema ni ningún asunto podrá ser tratado en el cine español con la profundidad, la valentía y el rigor necesarios, si ese asunto o problema se refiere directamente a la realidad española. Y de ahí surgen los mecanismos endiablados de la omisión, la fantasía y la realidad-ficción, en la que nuestro cine está alcanzando cimas que ni en la época mussoliniana de los «teléfonos blancos» podrían soñarse.

El ejemplo de «No encontré rosas para mi madre», último título en la producción de Rovira Beleta, es claramente significativo. Una película «de alto copete», con abundante partici-

pación de actores extranjeros (que hagan disimular su innegable nacionalidad, tanto para el comercio interior como para su posible exportación), gran cantidad de decorados naturales y una presunta osadía que haga creer al espectador que se trata de una película «fuerte» e insólita. Pero que, al margen de su factura externa, no contiene más que una inenarrable sarta de disparates de pésima construcción dramática y de imposible relación con algo de lo que al espectador engañado pueda importarle en su vida real.

«No encontré rosas para mi madre», que muy posiblemente ha tenido problemas con censura y que será sólo un tanto por ciento de lo que los seis guionistas y el director hubiesen deseado, es un documento preciso del único camino posible que le está quedando a nuestro cine: el de la estupidez y la incongruencia. Estamos inventando un género, y no hay derecho a que en otros países no se valore el cine español. La última película de Rovira Beleta, junto a tantos títulos recientes de nuestro cine, podrían ser frenéticos éxitos de taquilla, debidamente encauzados como cine de humor y fantasía.

Porque el problema no está en que Rovira Beleta sea más o menos listo, o esté más o menos preocupado por reflejar en su cine una determinada realidad local, sino que desde su perspectiva generacional y en la muy concreta situación de nuestro cine no tiene otra cosa que contarnos. Y que, con mayor o menor acierto, esta increíble película podía haber sido firmada por otros colegas suyos, sin que se notara demasiado la diferencia. Antes que una obra personal, «No encontré rosas para mi madre» es una consecuencia natural de nuestro momento. ■ DIEGO GALAN.

John Garfield, «a street boy»

En la programación cinematográfica de Televisión Española aparecen esta semana dos films protagonizados por John Garfield: «De amor también se muere» («Humores que», 1946), de Jean Negulesco —jueves—, y «El poder del mal» («Force of evil», 1948), de Abraham Polonsky —domingo, dentro del ciclo «Clásicos del cine negro». Es la oportunidad de conocer y rendir justicia al actor que —más allá del mito Bogart— mejor representa la Norteamérica de los años cuarenta, el tránsito de la Depresión a la «caza de brujas», a través del período Roosevelt. Esta misma temporada, el espectador televisivo (con «privilegio» de Segunda Cadena) ha tenido ocasión de tomar ya contacto con Garfield en «El cartero siempre llama dos veces» (1946), de Tay Garnett —ciclo «Adaptaciones literarias»—, donde era arrastrado al crimen y traicionado por una Lana Turner plena de sensualidad. Gracias, en especial, al excelente film de Polonsky, ese espectador —para quien el nombre de Garfield seguramente sólo será uno más en el repertorio— puede comprender ahora la potencia expresiva de un hombre cuya carrera y cuya vida son dignas de análisis. Dura descripción de toda una corrupción social, «Force of evil» reuniría como director y protagonista a quienes iban a ser víctimas directas de otra situación no menos degradada: el mac-carthysmo. Polonsky no volvería a dirigir cine hasta veintiún años después («El valle del fugitivo»), y Garfield moriría de un ataque al corazón en mayo de 1952, después de más de doce meses sin encontrar trabajo, al haber sido incluido en las «listas negras» de Hollywood, y bajo continuas presiones para que delatara a compañeros