

el gran problema de estos cantantes que para hacer una canción nuestra partieron del folclore tradicional: ser capaces de hablar a partir de una inspiración personal y con un lenguaje y una música surgidos en el roce y la vivencia de las cosas, y no únicamente de la aplicación abstracta del esquema ideológico y el uso de las grandes palabras. Esto es lo que ha hecho aquí Pablo, en un necesario rasgo de autenticidad y expresión de sí mismo, imprescindible para que la obra artísti-

ca nos suene a verdadera. Por eso, este disco es importante, y no cabe duda que abre un camino necesario, en el que el resto de los cantores testimonio —ideológicamente menos ambiguos que este nuevo Pablo Guerrero— han trabajado poco para insertar, a partir de lo cotidiano, la actitud y la reflexión crítica, si bien hay que hacer notar que esto es más palpable en las dos canciones de música y tema menos íntimo y subjetivo y más ibéricas, como «Pepe Rodríguez», que es un

romance de un «fardón» de los mesones, y la de «Mujeres como las de España/jamás las he visto yo», quedando menos claro en algunos de los temas del resto de las canciones, más líricas y subjetivas, y de las que se desprende cierta monotonía, al menos cuando se escuchan de un tirón. Pero, en fin, nos daríamos por contentos si las experiencias a que desde ahora vamos a asistir estuvieran así de logradas a la primera. ■ F. ALMAZAN.

CINE

«Flor de Santidad»

No es este el primer caso de un director de teatro español que pasa al cine. Pero si me parece que es la primera vez que ese director

de teatro no intenta limitarse a utilizar el cine como mera ilustración de su estética teatral. Adolfo Marsillach, en su primera película, si bien cuenta con su larga experiencia de teatro, con un sentido de la composición del conjunto de actores, de utilización del decorado, de los efectos finales de escena, respeta ante todo el nuevo lenguaje y trata de lograr una versión estrictamente cinematográfica del texto que tiene entre manos.

Sirva esta entrada como profesión de res-

peto al trabajo de Marsillach, que ha abordado para su primera película un muy difícil texto literario, una larga y complicada serie de personajes y unas intenciones insólitas y arriesgadas en nuestro panorama cinematográfico. Que Marsillach no haya querido limitarse a continuar en el cine lo que ya había aprendido en el teatro, sino iniciar un nuevo camino, con todas sus dificultades y sorpresas, es, por lo arriesgado, un esfuerzo poco común entre nosotros, donde, como ya se sabe, el número más importante de directores españoles repasa continuamente lo trillado, temerosos de equivocarse si abre nuevas puertas. Al margen de sus aciertos o sus fallos, «Flor de Santidad» es, por estas razones, una película respetable y a tener muy en cuenta.

Si a esto se añade el que Marsillach ha logrado un espectáculo de una dignidad estética asombrosa, poco frecuente en España; que su versión de la Historia española —las guerras carlistas, la situación de un pueblo enajenado, víctima del manejo de altos políticos— es posiblemente la primera ocasión que tiene el cine español de analizar la Historia de su país fuera de triunfalismos y versiones oficiales (sin necesidad de recurrir a los títulos de los años cuarenta, como botón de muestra se exhibe de nuevo por nuestras pantallas «¿Dónde vas, Alfonso XII?»), sin duda «Flor de Santidad» es una película clave en nuestra cinematografía.

Que Adolfo Marsillach no sólo haya querido reflejar en su película un particularísimo momento de nuestra Historia, sino entresacar de él unas constantes españolas que podrían resultar válidas como dato de acercamiento a otras fechas, colocan ya «Flor de Santidad» como película adulta que respeta al espectador y cuenta con él para la

ARTE

GENOVES EN VALENCIA

El pintor valenciano Juan Genovés, ganador en 1966 de una mención honorífica en la XXXIII Bienal de Venecia, en 1967 de la medalla de oro en la VI Bienal de Arte de la República de San Marino y en 1968 del Premio Marzotto, y cuyas obras se hallan en los más importantes museos de arte moderno del mundo, ha expuesto en la galería Val i 30. Para ello ha tenido que salvar un buen número de obstáculos, no analizables aquí, y que lo único que evidencian es el oscurantismo de los organismos rectores de nuestra cultura (1).

Pero, ¿por qué esa "peligrosidad" de Genovés? Si examinamos detenidamente sus obras, veremos que los elementos materiales son figuras humanas y grandes espacios llenos de color, interrumpidos a veces por líneas de tonalidad diferente. A la vista de estos significantes, es lógico deducir la importancia que tiene la composición a la hora de aislar un significado. Genovés, a través de construcciones en planos de diferente profundidad, consigue una ruptura espacio-temporal, en cuanto que deja de representar un solo instante, para crear una narración dinámica de los diversos momentos por los que transcurre una situación. En la elaboración de este lenguaje es determinante la función del color, que, con diferentes tonalidades, posibilita la

representación de escenas que se suceden en el espacio y en el tiempo, y de figuras humanas, que, bien aisladas o en grandes masas (pero siempre despersonalizadas), quedan indefensas ante la violencia que se desata cuando se intenta romper lo establecido. Puntualizando un poco más, hay que ob-

refiere al hombre en su más amplia dimensión.

2. El hecho de que la opresión social y su variante, la violencia represiva, sean una constante histórica.

De todo esto podría deducirse una conclusión pesimista, pero esto supondría que la obra no ha tenido una tras-



Genovés, «El preso», 1965.

servar que en esa violencia el agresor está organizado y no así el agredido, y este desequilibrio es el que está reflejado en las obras de Genovés.

Por otra parte, es claro que las obras de arte surgen en un contexto social del que no pueden aislarse; Genovés ha simbolizado las influencias coyunturales, pero, además, su gran mérito está en que sus representaciones no son sólo válidas en el momento actual, sino que son aplicables en cualquier época histórica, esto por dos razones:

1. El carácter genérico de las mismas, que supera la cotidianeidad y se



Genovés, «El zoo», 1965.

ciencia, y si que la tiene, pues, en cuanto que presenta una realidad que el espectador está viviendo, exige de su participación activa para conseguir esa libertad que buscan las masas humanas de Genovés; y es aquí, precisamente, donde encajaría la "peligrosidad" de su pintura, de la que, prescindiendo de visiones pesimistas u optimistas, se extrae una conclusión esencialmente positiva. Es claro que las soluciones a los temas que Genovés trata están fuera de sus obras, pero su importancia, su trascendencia, está en que hace pensar con ellas. ■ PASCUAL MASIA.

(1) Por el gran número de cuadros, éstos iban a exponerse en el Colegio Oficial de Arquitectos y en la sala mencionada. Proyecto aprobado por la Junta en su día, fue prohibido por el decano días antes. Pareció deberse a la inclusión de un poema de Rafael Alberti en el programa que dedicaba al pintor.

ALIANZA EDITORIAL

EL LIBRO DE BOLSILLO

Ensayo y Ciencias Humanas

Obras de reciente publicación

423

Sigmund Freud
Nuevas aportaciones a la interpretación de los sueños.

*** 425

Edmund Wilson
Hacia la Estación de Finlandia.

427

Paul Roazen
Hermano animal: la historia de Freud y Tausk.

429

Macfarlane Burnet
El mamífero dominante

431

Carlos Castilla del Pino
La culpa

** 433

Enrique Ruiz García
Subdesarrollo y liberación

435

Assar Lindbeck
La economía política de la nueva izquierda.

* 438

Henry Kamen
La Inquisición española

Varios

*** 428

Simone Ortega
Mil ochenta recetas de cocina.

ARTE • LETRAS • ESPE

exacta comprensión de lo que se le ofrece.

Sin embargo, sería excesivo considerar que Marsillach, en la primera ocasión en que se encuentra tras la cámara, hubiese logrado un absoluto dominio del nuevo lenguaje. En un campo estrictamente cinematográfico, «Flor de Santidad» no puede adscribirse a la brevíssima lista de obras totalmente logradas que puede ofrecer nuestro cine. Y esto es lógico. Y más aún: en la nueva trayectoria de Marsillach servirán los errores de su película como base de arranque de una nueva obra. Los puntos de partida de su «opera prima», ya señalados más arriba, son, sin duda, más importantes que las deficiencias. Y no está el cine español en situación de no valorar la dignidad, la seriedad y el talento que

que no posibilitan una comprensión total de la imagen. (¿Por qué la cruz quemada por los velones en la escena del exorcismo? ¿Por qué el sonido sube de volumen interrumpiendo el diálogo? ¿Por qué La Santita tiene quemada la boca en la última secuencia?) A pesar de estas limitaciones, se puede pensar que Marsillach ha utilizado para su película una narrativa gélida, un distanciamiento helado que de alguna manera elimina lo posible y necesaria complicidad del espectador con lo que está viendo en la pantalla. Una película coral como ésta, quizá necesitara una mayor profundización —incluso sentimental— en los personajes centrales, que comprometieran al espectador sentado en su butaca con lo que se le cuenta.

nuevos planos narrativos que diferencien más claramente los diversos estratos en que se mueve la película. Así, resulta que «Flor de Santidad» es lineal. Y que a la complicación política de la historia (dentro de lo que en la versión que se exhibe se entrevé) no corresponde una complicación estilística que la explique mejor.

La historia de Valle-Inclán (que Marsillach, sin duda, respeta, aunque añadiendo nuevos textos al original y aplicando nuevos y más actuales criterios) sí daba pie a ese enriquecimiento temático y formal. En considerar más o menos un personaje —más tipos que individuos en la película— estriba quizá la dificultad que aquí se destaca. Que, insisto, por encima de cualquier otra apreciación, no dejan de convertir a éste en uno de los títulos más insospechados de nuestra cinematografía.

«Flor de Santidad» cuenta con una serie de colaboradores, generalmente marginados de los comentarios críticos, y que en esta ocasión adquieren una dimensión de co-creadores. Fernando Arribas, en la fotografía; Víctor Cortezo, en los figurines, y Carmelo Bernaola, en la música, apoyan con fuerza el mundo creado por Marsillach. Y en la larga lista de actores, Eliana de Santis, en La Santita, y María Bassó, en Juana del Bretal, son seguramente los mejor utilizados. ■ DIEGO GALAN.



Eliana de Santis.

en «Flor de Santidad» Marsillach refleja.

Es difícil juzgar una película que ha sufrido el rigor de la censura de una manera evidente. Pero ya estamos acostumbrados a superar esta situación haciendo tabla rasa de todos los títulos censurados que estamos obligados a ver. Sin embargo, en el caso de esta película hay momentos muy graves de censura

Y es aquí donde creo que reside la limitación principal de Marsillach. Quizá el temor al lenguaje del cine ha convertido al paisaje y la ambientación en los principales protagonistas de la película. Supeditado a esto, lo que no existe es una profundización de la situación narrada, un escarbamiento que conduzca la historia de La Santita y lo que la rodea a

La maldición de los santos varones

Película «maldita» por excelencia, «Bésame, tonto» («Kiss me stupid»), de Billy Wilder, llega ahora a Madrid, nueve años después de su fecha de producción y tras haber recorrido prácticamente toda España. Llega, además, pa-

ra ser exhibida en locales donde se refugian los desechos de estreno durante una sola semana y en programa doble, con una copia execrable para completar tan lúcida presentación. Que viene a ser el reflejo ibérico del trato que ha recibido el film en todo el mundo, desde que la Liga de Decencia norteamericana lanzó contra él sus anatemas, calificándolo nada menos que de «manifiestamente indecente e inmoral», como «grosero indulto de la inmoralidad», lo que le indujo a considerarla «película condenable para todos los públicos». Su estreno fue —según Alexander Walker en «El sacrificio del celuloide»— uno de los principales motivos de la ruptura acaecida a finales de 1964 entre la puritanísima Liga y el Production Code Administration, organismo de autocensura de la industria «hollywoodiense» que había autorizado la realización del film. «Es difícil admitir que esta aprobación —diría el comunicado de la Liga de Decencia— no sea la traición final de la confianza que tantos habían depositado en el propio autotransparente de la industria». Los «decentes oficiales» norteamericanos llamaron en su apoyo a organizaciones judías similares para llevar a cabo un boicot conjunto, acentuando su condena por el hecho de haberse estrenado «Kiss me stupid» en el período sagrado de Chanukah y Navidades», lo que, en su opinión, suponía «una decisión comercial sin respeto para las sensibilidades judeocristianas de la mayoría del pueblo americano». Este boicot resultó enormemente efectivo, y —con la ayuda de una crítica displicente y también ofendida— determinó el rotundo fracaso comercial de la película y su subsiguiente venta al extranjero en pésimas condiciones. Como diría Wilder posteriormente: «Tras el fracaso de «Kiss me stu-