



«El hombre del cerebro trasplantado» (el «homme au cerveau greffé», 1972), de Jacques Doniol-Valcroze.

«buscar la felicidad» —que es lo mismo que no decir nada— y el de los espectadores a plantearse cuantas interrogantes se les ocurra a partir de las imágenes finales.

Todo ello hace patente una falta de rigor hacia la propia historia, una ausencia de valentía e imaginación, que nadie que aborde temas de «ciencia-ficción» —por próxima que sea, por cotidiano que resulte el tratamiento empleado— puede permitirse. Tal como ha salido de las manos del autor de «Seducción», «El hombre del cerebro trasplantado» no pasa de ser un apunte desdibujado de la posibilidad de fusionar el mito de Fausto con el del doctor Jekyll y Mr. Hyde, basándose en un pretexto de origen médico. En un juego de especulación crítica, montado sobre cierto paralelismo existente con «Je t'aime, je t'aime», cabría pensar lo que un Resnais hubiera hecho desde un punto de partida así, valorando en profundidad lo que para un personaje puede significar la memoria, el recuerdo, el tiempo pasado en definitiva, a la hora de abordar un presente concreto.

La sistemática trivialización adoptada por Doniol-Valcroze revela una incapacidad expresiva, una desigualdad entre la altura del tema y la valía real del cineasta, que alcanza los límites del patetismo

(esos atardeceres parisinos, esos verdes paisajes, bellas pérdidas de tiempo para una historia que lo necesitaba todo) o del ridículo (declaración amorosa de Marianne a su padre «cerebral»). Tras hora y media, aligerada en España, poco sabemos de lo que sucede realmente en el interior de Eckerman-Marcilly. Favorecida esta ignorancia por el habitual monolitismo de Mathieu Carrière, actor digno de un Bresson o de un Delvaux —su único trabajo realmente bueno ha sido «Rendez-vous a Bray», y la no menos habitual torpe dirección interpretativa de Doniol-Valcroze. ■ FERNANDO LARA.

ARTE

Aquí, en este lugar donde ahora me encuentro, cumpliendo con el rito del descanso estival (estribaciones burgalesas de la sierra de la Demanda y Picos de Urbión, montes de Neila, orillas del Arlanza), apenas si se siente el colapso de la vida en Madrid. También de la vida del arte. Aquí, el

verano trae algo así como un impulso vital que falta en la invernada, cuando los hielos confinan a los rebaños en tenadas y establos y a los hombres en el calor de los hogares.

Muy cerca de la casa donde yo paso mis días estivales —un antiguo molino— está la casa de José Hernández, el pintor, en el pueblo, Palacios de la Sierra. Del otro lado del pueblo tiene otro molino Daniel Gil, uno de los grandes del diseño gráfico en España. Y cinco o seis kilómetros más allá tiene otro molino Eduardo Chillida. Algunas veces nos vemos y dialogamos, pero es difícil que nos encontremos todos juntos, pues los caminos son muy distintos.

De todas maneras, curiosamente, aquí es posible mantener un diálogo sobre los problemas del arte, tal como hoy en Madrid y en otras grandes ciudades no sería posible, por culpa de ese colapso veraniego que todos conocemos. Ahora está aquí conmigo, pasando unos días, José Guinovart. No está inactivo: también está pintando, como Pepe Hernández, que tiene estos días una actividad casi febril. Ayer fuimos Guinovart y yo a casa de Pepe Hernández a tomarnos con él unos vasos de vino y a quitarlo un par de horas de su trabajo.

Pepe Hernández y José Guinovart, en tierra de pastores

El mundo de José Hernández, ya lo conocéis, hunde sus raíces fundamentales en la ciudad. Todo lo que él pinta, todo el aparato complejo de su figuración, parece como el abigarrado eco de la decadencia y de la decrepitud del mundo. Pepe Hernández, que lleva una vida tranquila entre su mujer y sus dos hijos, no tiene nada de decadente. Pero des-

de las atalayas desde las que él se puso a observar el mundo —primero Tánger, la ciudad donde nació y vivió casi toda su juventud hasta hoy; luego Madrid—, ese fue el mundo que tuvo la oportunidad de ver, ayudado además por la literatura que frecuentó, empezando por Kafka y por todos los profetas de los abismos de nuestro tiempo.

Alguna vez, paseando con José Hernández por estos campos, con un fondo virgiliano de esquilas y mugidos, me he preguntado y le he preguntado cómo con esas inevitables incitaciones ambientales le era posible montar el mecanismo de su mundo. Pepe Hernández se

Pues, como iba diciendo, ayer fuimos Guinovart y yo a casa de Pepe Hernández a tomarnos una copa de vino con él. Pepe Hernández estaba con los cuadros de gran formato que ahora le ocupan. Guinovart había dejado en el estudio improvisado de la casa de campo los «guaches» y los «collages» levemente bucólicos que lleva entre manos. Los cuadros de Pepe Hernández están dentro de su mundo habitual... ¿Dentro de su mundo? Yo advierto en él —en el mecanismo de su figuración— un cierto cambio. Aquí, en el campo, parece que le ha abandonado un poco esa argumentación sibilina sobre la vida de nuestro

tagonista fundamental de esa obra. Es... ¿cómo lo diría? Es como un ramalazo apocalíptico. Algo que ya no es presagio de decadencia, sino milenarismo, invade a esa obra. Es un clima similar al de la zozobra que invadió a la pintura —y sobre todo a la gráfica— centro-europea en los momentos finales de la Edad Media: la obra de Urs Graf, la de Hans Baldun Grien y hasta la de Durero, por ejemplo. Es curioso: yo diría que una cierta situación arcaica le ha hecho a Hernández intuir como un desasosiego arcaico...

Guinovart observa y parece comprender. Guinovart no puede evitarlo, ve mucho más las



Pepe Hernández y José Guinovart.

limitaba a sonreírme por toda respuesta.

Guinovart, a quien tengo aquí conmigo en estos días, es más sensible a la realidad en torno. En la pintura que hace se advierte la cercanía de la fuente y la proximidad del bosque. ¿Guinovart pinta de fuera adentro, mientras que Hernández pinta de dentro afuera? Es posible, pero guardémoslo mucho de extraer de todo ello un diagnóstico definitivo. Guinovart pinta poniendo mucho más en juego su mecanismo de pintor. Pepe Hernández, por el contrario, pone mucho más en juego al pintar: su mecanismo de fabulador, de poeta, de inquisidor del mundo.

Se diría que la presencia de esta vida arcaica y patriarcal que lo rodea ha inoculado en su figuración algo como un arcaísmo «goticista». Guinovart no pudo evitar una pregunta similar a la mía: ¿Cómo es posible mantenerse en ese clima pictórico cuando se convive este clima idílico? Pepe Hernández improvisa de momento una respuesta de urgencia: él es capaz de vivir en un ambiente sin influirse de él, siempre que le obsesione una idea... De todas maneras, yo pienso que algo que en última instancia es ambiental ha influido en esa última obra de Hernández, aunque él no lo perciba. No es ya la decadencia el pro-

ble de cosas desde otro ángulo. Guinovart ve al mundo tamizado por la pintura. Pepe Hernández ve a la pintura tamizada por el mundo.

Es interesante ver a esos dos artistas incidentalmente asociados, tan lejos de cualquier escenario, tan lejos de los que cocinan el arte de hoy. Es interesante por lo que tiene de asociación extraña. Guinovart, aun siendo tan radicalmente pintor, hace una pintura que siempre siempre da un rodeo por la vida antes de concretarse en lo que es. Y lo suyo no puede resolverse más que en pintura. Hernández es más poético. Lo suyo podría concretarse en cualquier otra cosa; en un poema, por ejemplo.

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

Pero se transforma en esa pintura que al pasar por la vida se llena siempre de impregnaciones augurales, ahora apocalípticas. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Malraux en exposición-homenaje

Un paisaje: Saint-Paul-de-Vence, en la tierra provenzal de viejísima y novísima civilización. Es como un santuario para celebrar con Sol y ecos de oleaje la alianza entre el hombre y la Naturaleza. Pinos y adelfas, olivos y cipreses, una presencia de poesía mediterránea, con lo que René Char ha evocado en sus versos: «almendra de la inocencia», «inocencia de la aceituna». ¿Qué mejor teatro para las aventuras social-artísticas de Malraux?

Un itinerario, con dos epicentros constantes: lo cronológico (biografía) y lo geográfico (museografía imaginaria y real). Hay en la exposición nada menos que ochocientos dieciocho «presencias»; lo corrobora el catálogo, encauzado por un pintor: André Masson, y por un ensayista: Roger Caillois. Y aquí, como deteniendo la vida malrauxiana, la doble vertiente del escritor y del amante de formas artísticas. Así, ediciones originales, manuscritos, correspondencia, testimonios, carteles, fotografías, hasta algunos mapas (como el de la batalla de Guadalajara, cuando Malraux mandaba una escuadrilla), y asimismo, las obras de arte: pinturas, dibujos, grabados, esculturas, objetos.

Las once salas que recorro saboreando emoción de Historia, subrayan la trayectoria de acción y de creatividad de Malraux. El eje de la bibliografía va desde sus escritos juveniles, hasta las recientes «Antimemorias», pasando por discursos y cartas a

los amigos y a organizaciones de escritores. Pero para apoyar ese encaminamiento, y muy de acuerdo con la social-geografía, se muestran referencias concretas de los países visitados por Malraux, de los contactos con los pueblos diseminados por el mundo, y acaso más hondamente desde el Mediterráneo hasta Asia y Oceanía. Una predilección que tuvo siempre resonancia en la motivación de su obra literaria.

No hay prioridad en la visita. Todo converge en una autenticidad insoslayable: la importancia excepcional de la exposición-homenaje. Pero se puede pasar de una sala a otra y hacer comentarios «boomerangs», en idas y vueltas y hasta revueltas, para empaparse de las circunstancias del siglo XX en Malraux, y que, al fin y al cabo, son las nuestras.

Las salas primeras nos encaran directamente con el entusiasmo malrauxiano por la obra de arte. Una museografía que tuvo su concepción decimonónica (la mayoría de los museos del mundo, con dos admirables excepciones en Europa: el Kröller-Müller, con la obra de Van Gogh, en Holanda, y la Fundación Maeght, en la comarca provenzal-costauzeña, siempre abierta al arte moderno, ambos museos incorporan el paisaje y la luz exterior, con plantas y agua y flores, a las obras maestras que muestran a los visitantes), y que Malraux señala mientras indica su esencialidad: «El papel de los museos en nuestra relación con las obras de arte es tan grande, que mucho nos cuesta pensar que no existió y no existe allí donde la civilización de la Europa moderna fue o es desconocida». Palabras ciertas que se completan así: «El siglo XIX vivió gracias a esos museos, aún vivimos de ellos, y olvidamos que impulsaron una relación nueva frente a la

obra de arte». Para corroborar tal acepción, aquí se reúnen lienzos y esculturas que sirvieron de reflexión a Malraux y muy por encima (o por fuera) del academicismo. Con Malraux nace el museo imaginario, saliendo del museo cerrado del pasado para invadir con vibración y enriquecimiento nuestra sensibilidad moderna. El estilo de la creatividad, desde siempre hasta el estilo de la modernidad.



Malraux, ante una escultura guineana.

Admirables telas, que nunca se agruparon con tanta delicadeza y hermosura, ahora en ofrenda de comunicación. Magnífica iniciativa, magnífica experiencia. Recorrido con Rubens y Tiziano, con estupendos cuadros de la escuela francesa: Poussin, Georges de la Tour, Corot, Chardin, Fragonard, Delacroix; con El Greco y Velázquez y Goya, con Füssli, en impresionante tela... Iniciación del gozo ante el patrimonio cultural de la Humanidad, en dispersión de creaciones por meridianos y paralelos. Figurinas de bronce celtibérico, arte de siglos anteriores a J. C., incluyéndose arte asiático de dos y tres milenios antes, como la extraordinaria escultura del In-

tendente (Louvre), o ejemplos del arte sumerio, o griego, o egipcio, o persa. Piénsese en excavaciones de Mari o de Hadda. Aquí se recuerdan los viajes de Malraux a Oriente y Extremo Oriente en los años 1928-31. Multiplicidad de las formas en el tiempo, en el espacio.

Malraux fue pensando en arte occidental, y surge lo cristiano, casi como algo insólito: vitrales y frescos, como la reproducción de los

frescos de la admirable iglesia de Tavant frente a acantilados del Atlántico gal. Lo hermoso son vitrales góticos franceses, esencia de una época cromática y elevadora: de los siglos XII-XIII. De la Capilla Real (Paris), St. Denis, Beauvais, Y añádate Chartres. También se admira la extraordinaria figura de El Tentador (catedral de Strasbourg). Pero escuchese a Malraux: «La cúspide de la pintura en los siglos XII y XIII y principios del XIV (aparte Italia) no reside en tal o tal fresco, o en tal o tal miniatura, sino en los vitrales».

¿Artes salvajes de África y de Oceanía? Su crítica fue una equivocada visión de algunos, pero Malraux supo re-

conocer su gran y sensible hondura, primitivismo, que es incluso preludio a ciertas facetas del arte más moderno. Un sistema de formas que merece ocupar puesto privilegiado en los museos o al aire libre. Ya lo acogieron con alegría artistas como Picasso y la gran pléyade de su época. Hay máscaras y estatuas, y recomiendo dos fotografías que nos hablan de la arquitectura sensacional de algunas aldeas centroafricanas: sencillez, originalidad, belleza, humanismo.

¿Podía olvidar Malraux las culturas artísticas precolombianas? No, y aquí se ven obras zapotecas y aztecas (como la diosa con adornos vegetales), junto a obras de arte indio norteamericano (muñecas de los hopis de Arizona), ya en sus supervivencias más recientes, y es que, dice Malraux, «orientamos a nuestras resurrecciones».

La solidaridad de la aventura del hombre junto a los hombres (literatura y sociedad, literatura y acción, literatura y política) repercute en la incorporación de las formas artísticas. Ya estamos con el Malraux de los escritos ensayísticos acerca de «La psicología del arte». Una larga senda editada en libros cuyas primeras ediciones y ediciones de lujo se pueden contemplar detenidamente: «El museo imaginario» (1947), «La creación artística» (1948) y otros; «La metamorfosis de los dioses» (1957) y el conocido «Saturno» (1949), sobre Goya, de quien nos dice: «Goya, primer director de escena de lo absurdo, y que devuelve su voz a las fuerzas nocturnas». Goya, en la exposición representado por un toro de lidia y por la interesantísima serie de grabados de «Los caprichos».

Y por fin, el arte moderno y contemporáneo. ¿Qué asombrosa selección! Toulouse-Lautrec y Van Gogh, Cézanne y Braque, Picasso y Fautrier, Manet y Dubu-

fet... Artistas cuyo sello ya figura en las antologías del arte universal de todos los tiempos, y que Malraux supo resaltar con su índice de valoraciones.

Pero, ¿qué sería Malraux sin su acercamiento a las preocupaciones hondas y dramáticas del hombre del siglo XX? Para él, como para Picasso, sirve de lema lo dicho por el autor de «Guernica» y de «Matanza» y de «A los españoles muertos por Francia»: «nos interesa el drama del hombre, el resto es falso». Imperativa lección de la coexistencia de vida y creación artística y literaria. Y a eso vamos, con la ayuda de documentos de gran resonancia, Malraux junto a Henri Barbusse, y a Romain Rolland, y a André Gide, y a Gandhi. Un diálogo sobre la libertad. Epocas de pasquines y manifiestos, como los Congresos Internacionales de Escritores por la Paz y la Cultura: 1935 (Paris), 1937 (Madrid-Valencia). Derrotero malrauxiano que se expresa en las conversaciones con los «contemporáneos capitales», como él dice: Gandhi, De Gaulle, Mao Tse-Tung. Un mundo en efervescencia y en paralelismo de ediciones y de combates: China, España, Francia resistente. Malraux, incorporado a la gran esperanza universal. Y así: «El tiempo del desprecio», y luego, «La condición humana» (que obtuvo el Premio Goncourt), y más tarde, «La esperanza», libro del que Montherlant dijo en carta que aquí se lee: «Libro que sobrepasa a toda la literatura». Malraux, unido a razones y a violencias de nuestras circunstancias histórico-sociales, con sus correspondientes aproximaciones y separaciones. Hay aquí fotos y cartas que ofrecen mucha emoción: Malraux con la escuadrilla «España», que formó y mandó por Guadalajara y Teruel y la meseta en los años 1936-37; Malraux junto a Hemingway, en USA,