

**Pinturas de Guillermo Delgado. Galería Theo**

Algo de aquel primer Guillermo Delgado ya recuperado —el que abandonó la vanguardia como a una amante infiel para irse directamente con la pintura— conocí yo hace tres o cuatro años. Me llevó a él, a sus cuadros, mi hermano, que lo conoce bien, y como para decirme: «He ahí a un pintor al que no conoces, con el que tú no contabas, pero que hay que tenerlo en cuenta, muy en cuenta». Efectivamente, había que contar con él. Estaba solo en su estudio y apenas veía a nadie. Estaba como en una especie de cura intrapersonal que consistiese en volver a sus orígenes primarios, a aquello que en su primerísima juventud le había hecho detenerse ante la maravilla de la pintura como a un joven caballo deslumbrado. Estaba como deteniéndose en sus deslumbramientos de la primera hora de todo pintor, y volviendo sobre ellos para capitalizarlos con la experiencia y con el recuerdo. Estaba volviendo al Museo del Prado.

Sí, porque, como muy bien me acuerdo, sus deslumbramientos de entonces no podían señalarse en nadie que pudiéramos considerar de la vanguardia... Sus deslumbramientos de entonces estaban... en Velázquez, en el Greco y, sobre todo, en Rembrandt!

Sobre todo en Rembrandt. Su pintura de aquellos años de reinitación tenía una gran riqueza de empaste, que, raramente, no estaba hecha por la acumulación de materias, sino por la hábil distribución de claroscuros. De pronto, de un fondo museal —sí, museal, como quería Cézanne—, en la que se dibujaban nítida pero débilmente fondos ambientales, aparecía una zona densa y ricamente iluminada con



oros esplendorosos, en la que se destacaba el detalle o la figura que quería asumir el protagonismo. Como en Rembrandt..., pero traducido a aquel Guillermo Delgado.

Lo cierto es que en aquel Guillermo Delgado las cosas emergían desde la sombra hasta la luz que necesitaba lo que era preciso destacar. En el actual Guillermo Delgado, en lo que podemos verle en su exposición actual, las cosas se producen al revés, ganan la sombra en que se destacan desde la luz de todos los principios.

Por supuesto, ese Guillermo Delgado de que hablo, el de su exposición actual, es un pintor —como se dice comúnmente para entenderse— figurativo. Pero como nunca fue un beato de la abstracción, tampoco tiene por qué ser ahora un beato de lo contrario. Lleva las cosas de su relato —del argumento que quiere transmitirnos— con una encalmada placidez. José Manuel Caballero Bonald, en la admirable introducción que abre su catálogo, habla mucho de los recuerdos. Es que para ese hombre —digo ahora para Caballero Bonald, no me refiero tanto a Guillermo— el re-

cuerdo, la memoria, para precisar más, es una potencia actuante que convive siempre con nosotros, metiéndose inconscientemente en todos los rincones de nuestra vida cotidiana. Y es verdad. Frente al mundo que evoca la pintura de Guillermo Delgado, parece como inevitable la referencia a Proust. Es un mundo en el que la grandeza —y si se quiere también el tedio— de nuestra vida cotidiana adquiere como una fuerza que no podemos llamar épica porque no se le asemeja, pero que tiene su misma potencia. No producen el mismo estruendo el tronar de los cañones en la batalla que el tintineo de las cucharillas en una taza de té, pero al evocarlo Guillermo Delgado, al visualizarlo en su cuadro, tiene una potencia similar. Porque cuando tal hace, no nos dice solamente aquello que nos presenta, sino una serie infinita de resonancias encadenadas por las alusiones a nuestro recuerdo...

Por lo demás, Guillermo Delgado ya ha dejado de ser un pintor museal. Ya no es aquel pintor que camina por los senderos de su oficio de la mano del Greco o de Rembrandt. Ha pasado desde el

trampolín del museo hasta la pintura. Su relato toca siempre una alusión a nuestra vida cotidiana, aunque se trate de un retrato personal. Es que ha superado su época de reinitación a la pintura, ha pasado el tiempo en que necesitaba hacerse con una nueva musculatura pictórica. Su arte ha efectuado un largo tránsito desde los museos hasta la pintura, de la misma manera que antes tuvo que caminar también desde la vanguardia hasta la visión museal. Pero su última transformación —que yo no sé si le ha sido percibida— ha consistido en marchar desde la pintura hasta la vida. ■

**JOSE MARIA MORENO GALVAN.**



**«Las aventuras de Pinocho»**

Los llamados programas especiales para menores suelen consistir generalmente en el esfuerzo titánico por escamotear un mínimo acercamiento a la realidad y concebir el mundo en función de una fantasía todopoderosa y evasiva. El niño, según esos programas, es un ser indefenso y maravilloso que debe ser conservado como oro en paño y alejado de la triste realidad de nuestros días. Como si ese niño no llegara jamás a transformarse en adulto, los «especialistas» de programas infantiles vuelcan en sus trabajos, con la disculpa de adaptarse a la mentalidad infantil, lo que en el fondo no son más que sus propias frustraciones y limitaciones. Confundiendo lo que debe

ser una riqueza de lenguaje y de acción con una fantasía irreal, los programas televisivos (y las películas y muchas obras de teatro) para menores no hacen sino alimentar lo que va transformándose lentamente en la base de una deformación que conducirá más tarde a complejos conflictos psíquicos. Considerando torpemente a Walt Disney (el gran mitificador) como padre «de los niños», los responsables de una televisión para menores no llegan a entender que cuando un niño juega con un trozo de madera como si fuera un coche, piensa realmente en ese coche que existe y no en un hada magnífica que premiará en esta vida cuantos desesos se le pidan. Las deformaciones y errores de una cultura burguesa prosiguen su mecánica en la forzada preparación del niño para la insatisfacción y el desprecio. En lugar de informar sobre la realidad de nuestro mundo, esos programas niegan esa realidad y ese presente a través de un equivocado y peligroso concepto de la pedagogía.

Si Walt Disney lo hizo en todas sus películas, «Pinocho» fue —gracias al moralismo barato del libro de Collodi— fuente de inspiración lamentable. Las posibilidades imaginativas del libro se le escapaban en blandengues consideraciones sobre la irrealidad y la mentira. Algo de esto apuntaba Sánchez Ferlosio en el prólogo de la edición castellana del famoso cuento (1) y algo de esto es aplicable a la versión teatral que de «Pinocho» se ofrece en estos momentos en un teatro madrileño.

Sin embargo, Luigi Comencini, el extraño neorrealista de «Pan, amor y fantasía», «La ragazza di Bube» o «El camarada don Camilo», ha concebido su versión cinematográfica-televisiva de «Pinocho»

(1) «Las aventuras de Pinocho», Alianza Editorial, 1972.

con un espíritu diametralmente opuesto al de Disney, y así los seis largos y fascinantes capítulos de sus «Aventuras de Pinocho» han prescindido de la carga regresiva de un lenguaje paternalista y de una fantasía excesiva y falseadora. Su Pinocho, niño de carne y hueso a lo largo de casi toda la obra, no es tanto el travieso muñeco de Collodi que en la integración encontrará la felicidad, sino un ingenio lazarillo que busca su libertad y que no encontrará más que dificultades —no por ridiculizadas y «fantásticas» menos reales—, que sintetizan de alguna manera algo de lo que nos pasa. El mundo de Pinocho, como señalaba «Copérnico» (2), es «sórdido, cruel y desmitificado», un mundo «que ni siquiera puedes ver en color».

Comencini ha sabido sintetizar admirablemente una concepción de la alegría y el divertimento con otra de la verosimilitud y la realidad. Habrá hadas, pero no serán tan buenas y maternales como la leyenda dice; jueces que no serán tan justos como parece; amigos no tan leales como presumen; mundos fantásticos que no acaban tan bien como debieran. Sólo queda finalmente Gepetto, el hombre que tiene como profesión la de carpintero pobre. Pinocho tendrá hambre, como su padre, en un mundo donde no todo el mundo está en su situación. Sin llegar al extremo opuesto (al parecer, con esta cuidada versión acabó teniendo algún problema de censura), Comencini no ha engañado a nadie y tampoco ha aburrido, sino todo lo contrario.

El alto presupuesto de producción de la RAI (que también ha producido para sus canales películas de Bertolucci, Fellini, Sanjines, etcétera) ha permitido la creación de de-

(2) En «Pueblo», día 2 de enero: «Carta a una niña que no quiere ver "Pinocho"».

corados fascinantes, la contratación de un reparto de excepción (con el descubrimiento de Andrea Balestri, ingenio y perfecto Pinocho); ha permitido, en resumen, la fascinación por la imagen. Y con un no menos importante respeto por la creación y la innovación, ha autorizado una desmitificación y un trabajo riguroso que quizá en latitudes geográficas más cercanas no se hubiese podido realizar. ■ D. G.

TEATRO

El Valencia Cinema, otra vez

Hace unos meses comenté en esta sección la «crisis» del Valencia Cinema, local que venía siendo una sala teatral de gran interés. Mientras los viejos teatros de la ciudad conocían la progresiva demolición o la dedicación al espectáculo cinematográfico, un grupo de gente joven había hecho del local de la calle Quart el domicilio habitual de las compañías de teatro independiente que pasaban por Valencia. Mi comentario surgió a cuenta de las desavenencias entre el dueño y el equipo que programaba la sala, con el consiguiente riesgo de que el Valencia Cinema perdiera la valiosa personalidad recién conquistada.

Sé que a algún amigo valenciano le cayó mal mi reflexión, por considerar que son varios los grupos que periódicamente, en Colegios Mayores y centros culturales, consiguen presentar trabajos de interés. Y, por tanto, que mi opinión tendía a sobrevalorar el servicio del Va-

lencia Cinema a la ciudad.

Susceptibilidades aparte, creo que el teatro necesita de salas donde ofrecerse regularmente. El teatro no es simplemente algo que sucede en un escenario. Su naturaleza social descansa en la relación que establece con el público. ¿Y cómo hablar de público, entendido como «presencia» de una comunidad, sin la existencia de locales —no importa de qué tipo— en los que se presente regularmente el hecho teatral? Desencarar el teatro, sacarlo de los viejos locales con sus viejos moldes, es necesario, pero, me parece, a condición de habilitar unos nuevos espacios y unas nuevas maneras que reestructuren, bajo otros supuestos, la cotidianidad del teatro como hecho social.

¿Cómo, pues, no alegrarse ante el reencuentro con un Valencia Cinema en la línea de su más combativa personalidad? Quienes lo programan ahora son los de Estudio, sala valenciana mínima, en la que suelen ofrecerse recitales y espectáculos de escasas exigencias materiales y técnicas. Ahora mismo están en el Valencia Cinema Els Joglars, que han presentado —en sus quince días de temporada— los tres últimos espectáculos de su repertorio: «El Joc», «Cruel Ubris» y «Mary d'ous». La sala se ha abarrotado día tras día —en el Valencia se hace la función única, salvo los sábados, en que hay dos—, y el público, un público mayoritariamente joven, ha recibido los espectáculos con entusiasmo y avidez. Para mediados de febrero está previsto el estreno de un trabajo de Rodolfo Sira —de quien conozco una divertida e inteligente obra que ganó el Premio Alcoy de hace dos o tres años—, sobre textos del sainetero Escalante. Y se baraja la posibilidad de presentar a otros grupos españoles de interés.

El ambiente que yo vi en el Valencia Cinema era, desde luego, bien opuesto a la abulia teatral que desde hace años se atribuye a la ciudad. Un concepto del teatro parece que ha muerto allí. Pero hay otro —infinitamente más vivo— que intenta, pese a la hostilidad de un medio degradado por el más ramplón utilitarismo, alzarse hora tras hora, concretado ya, por ejemplo, en la masiva asistencia de público a la temporada de Els Joglars. Un grupo del que hemos hablado a menudo en TRIUNFO, y que propone, con enorme talento, el cruelesimo y feroz teatro que corresponde a nuestra sociedad y a nuestro tiempo. Un teatro, en suma, que encontraba en los aplausos del joven público valenciano el eco implacable de una amargura compartida. ¡Es tan duro colocarse ante las imágenes que Els Joglars dan, con lucidez, de nuestro mundo! ¡Ilusiona tanto a los viejos y a los enfermos que les hablen del magnífico aspecto que tienen aquella mañana!

Decir que en Valencia Els Joglars llenaban diariamente la sala de un antiguo cine con su implacable teatro me parece una buena noticia dentro de la vida del teatro español de nuestros días. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Algunos Buñueles

Mientras la FilMOTECA Nacional nos ha sorprendido esta semana

con la proyección de la insólita y espléndida película de Buñuel «L'âge d'or» (con lo que esta entidad se apunta uno de los más importantes aciertos de su generalmente espléndida programación), un cine madrileño estrena ahora dos viejos y malditos títulos del director aragonés. Se trata de «El gran calavera» (1949) y «Don Quintín el Amargao» (1951), películas de la época mexicana, generalmente menospreciadas por el propio Buñuel y que fueron realizadas por necesidades de supervivencia, a mayor honra y gloria del mediocre actor Fernando Soler.

Es natural que Buñuel no tenga en cuenta estos títulos suyos. Ninguno de los dos pertenece de manera definida a su universo creador ni responden de inmediato a sus preocupaciones más elogiadas. Sin embargo, el hecho de que no se encuentren inmersas en un mundo típicamente buñueliano (aunque la diversidad de géneros, estéticas y problemas planteados por Buñuel a lo largo de su carrera hacen ese «mundo» amplio y muy diverso) no indica que sean obras carentes de interés. El único biógrafo de este director que ha sabido entenderlo así sigue siendo Juan Francisco Aranda, que en su exhaustivo libro (1) dedica atención y elogios a estas películas y a otras de corte similar. Y ello es debido al hecho de que fiándose de los comentarios de Buñuel sobre su trabajo o despreciando «a priori» el melodrama como género «menor», pocos se han esforzado en tratar de ver estas viejas y difícilmente capturables películas.

Sin embargo, el hecho es que tanto «El gran calavera» como «Don Quintín el Amargao» hacen trascender la personalidad de Buñuel por encima de los sólidos condicionamientos que

(1) «Luis Buñuel, biografía crítica», Editorial Lumen, 1969.

le ataban. Naturalmente, el corte melodramático se impone, los diálogos permanecen y las «gracias» de los actores de turno no se eliminan. Pero Buñuel es capaz de dar vuelta a la tortilla y plantear el ridículo argumento melodramático en clave de guiñol. La farsa, la exageración, la ridiculización de lo que se cuenta no es algo que el espectador deba añadir desde una mentalidad de tonto regusto por lo «camp», sino que se ofrece ya así cocinado desde la pantalla. Estando en la clave de la personalidad de Buñuel, no es difícil, además, descubrir en determinados momentos su espíritu crítico y cachondo. La secuencia de los helados en «El gran calavera» o la de la aceituna en «Don Quintín...» forman parte de una divertida distorsión pretendida, sin duda, por el autor. Molestoso por el trabajo que debía realizar, Buñuel no podía evitar, sin embargo, tomar partido por lo que contaba. Y en lugar de pretender una mala y despreocupada realización, tergiversaba, respetándolo, el espíritu mismo de las obras encargadas. Es admirable comprobar cómo el director de «Viridiana» utilizaba en estas películas sus mejores conocimientos profesionales, como más tarde haría también en las obras que le han hecho famoso. Sus posibilidades como narrador cinematográfico eran explotadas al máximo, y, sin duda, era esto lo que le permitía dominar la obra misma hasta darle el toque esperpéntico que las hace hoy —veintitantos años después— películas jóvenes y divertidas.

Porque, naturalmente, no es posible seguir la temática ofrecida en primera instancia. Ni la lección moral del calavera ni las desventuras folletinescas de don Quintín son verosímiles. Lo que sí lo es es el lenguaje en que vienen propuestas, la «lectura» a diversos niveles que las películas ofrecen. Y eso

que hoy es fácil y cómodo de decir, dada la posterior significación de Buñuel, no deja de ser por ello evidente. Quizá estamos esquematizando demasiado la personalidad del director español, limitándonos a sus aspectos más familiares. Estas dos películas son capaces de descubrirnos nuevas perspectivas, no menos auténticas ni menos importantes. ■ DIEGO GALAN.

Nuevas desventuras de Marisol

El cine español, fundamentalmente desde los años cuarenta, ha tenido su buena inflación de títulos folklóricos, disimulados bajo una supuesta musicalidad, que han dado, por así decir, toque y color al subdesarrollo nacional.

El paso del tiempo ha hecho pensar a los productores que basta con una «actualización» de esas estrellas para seguir interesando a su mercado; nunca se han planteado (o no se han podido plantear) que la renovación pretendida debe comenzar con un abandono absoluto de la estupidez, por muy tradicional que ésta sea. Y así tenemos ahora a la niña Marisol convertida en cabaretera mayor y principal figura de un espectáculo nocturno que se denomina «Ligue fatal»; las hazñas de esta cantatriz forman el sabroso producto que, bajo el título de «La chica del Molino Rojo», nos ofrecen el guionista Moncada, el director Martín y el productor Frade. Algunos insinuados desnudos, alguna tosca imitación de Liza Minnelli y algunas persecuciones «a la europea» hacen confiar en el buen resultado del conjunto, sin olvidar, naturalmente, el elemento español y clásico que haga viable la película; en este caso es la asombrosa circunstancia de la virginidad de la cabaretera que, aunque comparta su casa con un honesto obrero metalúr-