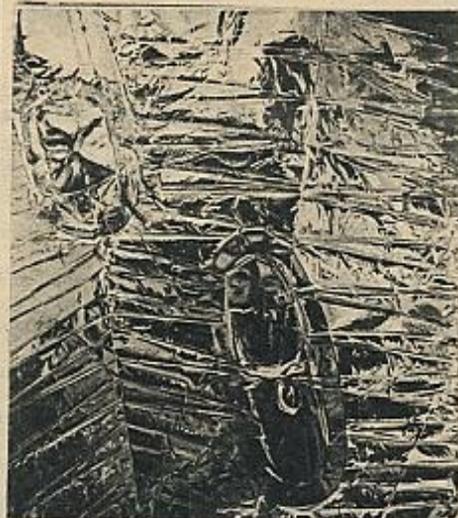


na nos traía el mensaje purísimo de Cézanne —entendámonos: no su traducción, sino su magisterio—, la introducción al legado cubista, la apertura a Picasso... Lo cual, en aquellos tiempos dubitativos, era emocionante. Luego, tras su primer viaje a París... (tuvo que hacer un viaje a París para parecer que retrocedía), tras ese viaje a París nos trajo el legado del impresionismo. «Para parecer —digo— que retrocedía». Pero no retrocedía. Se detenía, simplemente, para explicarse y para explicar...

Si pienso ahora retrospectivamente toda su obra de ese tiempo, advierto cuánto tuvo que sacrificar de su ímpetu para aprender de sí mismo lo que ignoraba de sí mismo. Ha dejado transcurrir años de sí mismo para contestarse sus propias preguntas. Pero hay que conocerle esa obra —verlo cómo ha ido injertando pacientemente el redescubierto abecedario del color en el magisterio cézanniano del orden formal, intuirle cómo ha ido alzándose desde la impresión a la expresión—, hay que conocerle, digo, toda esa obra para comprender todo lo que ha rechazado de brillantez aparente para captar la eficacia real de cualquiera de sus posiciones.

Lo cierto es que ahora, Pérez Aguilera tampoco está en eso. Digamos que ha accedido a la expresividad del color. Con plena conciencia de ello, ha dejado que un cierto vegetalismo cromático y deliberadamente barroco inunde la superficie de su lienzo con la conscientemente loca expresividad de su cromatismo. Tratándose de Pérez Aguilera, puedo esperar que esa fase de su pintura sea también una etapa experimental de la analítica a que él ha sometido su vida de pintor...

Pero, ¿es que hay algo



de él y en él que no sea una experiencia? He dicho muchas veces, de la pintura y el arte en general, que es verdaderamente viva cuando se realiza con problemas y no con soluciones. Me parece Miguel Pérez Aguilera un ejemplo no sólo vivo, sino consciente de ello... y, además, heroico. Porque al querer reducir a problema lo que para él es una solución, adopta lo que es menos lucido de todo eso: adopta incluso la pedagogía.

Por ejemplo, cuando él ya tenía perfectamente asimilado a Cézanne, y, más que a Cézanne, al Picasso cristalizado, su contacto con la fisiología del impresionismo lo llevó a analizarlo. Nadie ha analizado más que él una gramática de la «impresión» cromática. Lo cual parecería una vuelta atrás. En él no era así. Es que él conoció a la forma cubizada antes que la sintaxis del color. Y para conocer bien el color tenía que reducirlo a problema...

Yo espero ahora a ver a dónde conduce la experiencia expresionista de su color-expresión... Porque, insisto, eso es lo que verdaderamente llega a emocionarnos de ese artista: la lucidez —y hasta la frialdad— con que es capaz de renunciar a exhibir la facilidad de sus posibilidades y de sus

facultades para constreñirse a su propia auto-pedagogía. Se podría argüir que tal vez con ese casi espartano sentido de su sacrificio se va a malograr un pintor para que nos quede un oscuro gran pedagogo. Tal vez... Pero no: El pintor está ahí. Puede que no se lo vea tan fácilmente. Pero ahí está, y ya se verá cuando llegue la hora.

Esa exposición me ha servido para desempolvar algunos recuerdos, relacionados todos con aquella ciudad que, por lo demás, es inolvidable. Por ejemplo, firma la introducción a ese catálogo Celestino Fernández... Yo me acuerdo de alguna batalla escrita que él libró entonces defendiendo posiciones nuevas. Pero, en fin, esos no son más que recuerdos... ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

«Danzón de exequias», por Dítirambo

Había cierta decepción en los organizadores. Es lógico. Las Jor-

nadas Universitarias de Teatro, planteadas por Anue en el ámbito de los Colegios Mayores valencianos, habían tropezado con imprevistas dificultades. Además de programar cuatro espectáculos, se había confiado a tres críticos que desarrollaran los temas de «Nuevos autores españoles», «La estética del teatro independiente» y «El teatro independiente», durante tres noches, en los Colegios Mayores de Alejandro Salazar, las Madres Reparadoras y La Asunción. Y las conferencias no habían sido autorizadas. La publicidad había salido tarde, esperando que el problema pudiera resolverse. El resultado era que, aparte de haber perdido las Jornadas un aspecto esencial de su vertebración, el teatro del Colegio San José, donde el grupo Dítirambo, de Madrid, presentaba su interesante versión de «Escorial», de Ghelderode, contaba con un número de espectadores muy inferior al que el espectáculo y la ambición inicial de las Jornadas merecían. El hecho, por lo demás, era desconcertante. ¿Qué alcance tiene el que medio centenar de estudiantes se reúnan en tres Colegios Mayores para analizar el teatro independiente? ¿A caso no se está mostrando ese teatro paralelamente? ¿Qué falsa dimensión no alcanzan ciertos actos ante estas frustraciones? Las Jornadas Universitarias de Teatro, organizadas por una asociación oficial en el marco de unos centros culturales, han visto así mermada su posibilidad de servir al estudiante y a la vida teatral de la ciudad.

Los grupos seleccionados son: Dítirambo, de Madrid, con «Danzón de exequias», versión libre de Paco Nieva del drama de Ghelderode; Els Comediants, de Barcelona, con su pantomima «Non plus plis»; Teatro Libre, de Madrid, con

«Las aves», de Aristófanes, y Uevo, de Valencia, con «Denotar una cosa o donar indici d'ella», un documento sobre la tortura.

Comentada ya el «Non plus plis» en esta revista, a raíz de su participación en el ciclo que Barcelona dedicó a la memoria de Adrià Gual, y después, con ocasión de sus representaciones madrileñas, quiero hablar ahora del «Danzón de exequias», espectáculo con el que Dítirambo afirma decididamente su personalidad entre nuestros grupos independientes. Recordemos su discutida «Paraphernalia de la olla podrida», trabajo muy sugestivo a partir del extenso y sorprendente texto de Miguel Romeo Esteo. Desarrollaba allí Dítirambo una concepción ceremonial de la imagen y del ritmo escénicos, abordados los tiempos, los espacios, los sonidos y las palabras con una sensibilidad y una mirada radicalmente antinaturalistas.

Buena parte de aquel trabajo reaparece ahora en la base del «Danzón de exequias». También el drama discurre en un ámbito cerrado, siendo antes la interpretación alucinada de una acción, que la acción misma. También las imágenes, alejadas en principio de cualquier pretensión imitativa, reencuentran sus modelos a través de un juicio crítico de la Historia. Es, como Ghelderode quería, la expresión enfermiza de una determinada cultura, las imágenes de un gusto por la decrepitud y la muerte. ¿No está, acaso, la pintura española llena de estas magnificaciones del horror?

La obra de Ghelderode tiene un protagonista concreto y sucede en un lugar preciso. Lo que supone, me parece, que el juego fantasmal del personaje, su doble rostro del Rey y del bufón en la atmósfera podrida de su estancia, es una reflexión sobre el poder

y, a la vez, un esfuerzo del dramaturgo por crear la iconografía de una forma histórica de absolutismo.

A conseguir cuanto digo han dedicado los de Dítirambo todo su esfuerzo, transformando el escenario en el oscuro espacio que contiene todas las identidades de un tirano, desligado y temeroso ante la evolución y la vida. En este sentido, acusando todas las mediaciones culturales pertinentes, el trabajo de Dítirambo mantiene un tono muy estimable en todo momento —la imagen de la muerte emanando de quien vive ya en la muerte—, con pasajes verdaderamente ricos y creativos. Menos claro está el tratamiento del texto, cuya plasticidad no siempre se acomoda a la imagen, a menudo perdido en el sótano del espectáculo. Que no haya el menor asomo de naturalismo me parece muy bien; pero es obvio que el texto tiene un valor, no siempre bien abordado por un trabajo totalmente pendiente de la imagen.

«Danzón de exequias» debe registrarse como otra prueba de la madurez y trabajo de nuestro teatro independiente, a pesar de encontrar obstáculos que nadie pondría, por citar dos ejemplos, a Peret o a Manolo Escobar. ■ JOSE MONLEON.

En México, con Eduardo Quiles

Conocíamos a Eduardo Quiles como uno más en esa lista de autores «marginales» que se citan de vez en cuando a la hora de señalar la existencia de un teatro español irrealizado. Habíamos leído algunas de sus obras como jurado de varios premios teatrales, en los que siempre salvaron las primeras eliminatorias. Lémos en alguna parte que fue premiado en

Valencia y Lérida. Y —¿no es terrible que sean los premios y no los escenarios los que den testimonio de la existencia de estos autores?— también que ganó un importantísimo premio en México, dotado, al parecer, con una fuerte cantidad.

Lo que no sabemos es que Eduardo Quiles intenta ahora conquistar en México lo que no ha podido conseguir en su país. Lo del premio —que, por cierto, según he sabido después, no ha cobrado— fue poco menos que «la señal que se espera» para elegir la tierra del exilio. Hoy, cuando todavía es prácticamente un «recién llegado», Quiles puede mostrar una biografía mexicana mucho más activa que la española. Ha hecho varios trabajos para la televisión —él está especialmente contento del guión dedicado a Freud—, publicado relatos cortos en el suplemento de «El Nacional», estrenado alguna obra en círculos universitarios, vendido varios monólogos a Carlos Ancira, uno de los más notables actores del país; firmado dominicalmente la página teatral de «El Sol de México» y un comentario político, aparte de tener en perspectiva el estreno comercial de alguna de sus obras.

Eduardo Quiles, nacido en el antiguo Marruecos español, trashumante por Europa durante años, residente en Valencia durante una etapa, es de esas personas que «han nacido para escribir». Al margen del posible interés de cuanto ha escrito, en Quiles impresiona, sobre todo, la casi feroz fe en sí mismo, la tenacidad con que ha ido acumulando obra tras obra, la firmeza con que se autocalifica de «dramaturgo». Diríamos que él sabe que lo es desde hace mucho tiempo y que ha vivido año tras año a la espera de ser reconocido por los demás. En España, pese a su presencia en los premios y a las tardes pasadas leyendo y comentando sus obras con un grupo de amigos, sólo consiguió que su

nombre se sumara algunas veces a la lista de nuestros autores «secretos».

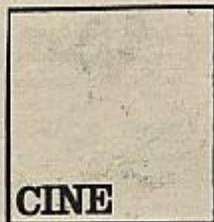
Haber escapado a la amargura de esa filiación con su viaje a México y su trabajo en este gran país americano es algo humanamente conmovedor. Hablando con él la otra noche, escuchando su esperanza, me acordaba yo de la vieja polémica española entre «los que se marcharon» y «los que se quedaron». ¡Estúpida expresión de nuestro eterno moralismo! Cada uno tiene que elegir. Y es seguro que este Quiles, dispuesto a abrirse camino en México, es un hombre infinitamente más joven y más vivo que el que escribía, obra tras obra, en medio de la indiferencia general, en una ciudad española.

No es seguro que Quiles llegue a ser un buen autor mexicano. Leyendo sus obras —alrededor de cuarenta—, uno asiste una y otra vez al enfrentamiento del dramaturgo con el medio ambiente. Allí, en medio de una realidad inerte, rutinaria, representada perfectamente por el oscuro escenario, se alza el dramaturgo, esforzándose en poblar con su imaginación y con su dolor el espacio vacío. Otras veces, la lucha es contra la robotización y el automatismo, que vendrían a ser algo así como las máscaras brillantes de la misma oscuridad. ¿Cómo negarle valor testimonial a esta patética lucha de Quiles? ¿Qué sentido no tiene esa autoexigencia del dramaturgo, obligado a crear el mundo en lugar de analizarlo? ¿Hasta dónde podrá ahora adaptarse al mundo abierto de México?

Me dice Quiles que pronto estrenará en México D. F. Que lo hará en un gran teatro, con grandes actores. Sin embargo, como no podía dejar de suceder, me pregunta por los costos de una producción española en un teatro de Madrid. Y hasta me apunta la posibilidad de convencer al productor mexicano para que la misma compañía estrene la obra primero en

España y luego en México.

Y es que —y ahí está el caso de José María Camps, el ganador del último Lope de Vega— en el transtierro siempre se dejan oscuras y punzantes raíces en el lugar en que se vivió y luchó durante años. ■ J. M.



«Los mejores años de nuestra vida»

Estamos de nuevo en época de reposiciones. Ahora, unos dicen que es por las fechas de Semana Santa; otros, que es consecuencia de la «apertura». Pero, el caso es que andamos siempre de forma parecida, es decir, refugiándonos en títulos «seguros» de hace años para cubrir la ausencia de las películas actuales que no pueden superar los rigores de la censura española. Hemos dicho ya en otras ocasiones que, a nuestro juicio, las reposiciones en sí mismas no deben ser rechazadas, salvo cuando vienen a hacernos olvidar la producción de 1974, que, en principio, nos debe interesar bastante más. Ya están la Filmoteca y las sesiones de cine de TVE para cubrir las exigencias de la memoria y de la información a generaciones jóvenes.

«Los mejores años de nuestra vida» viene acompañada de otra serie de títulos («Pinocho», «Luces de la ciudad», «Duelo de titanes», «Un día en las carreras...»). Salvo el caso de la película de Chaplin (una auténtica obra maestra), el resto son películas menores que no justifican nunca esa reposición a bombo y platillo... y a 83 pesetas butaca. Pero no vamos a repetir de nuevo lo

dicho tantas veces. Hay que limitarse a cumplir el precepto de la «actualidad» semanal.

En 1946, William Wyler ganaría el Oscar de Hollywood por «Los mejores años de nuestra vida», logrando, además, un enorme éxito de público, que situó a esta película, en cuanto a su recaudación, en un segundo puesto tras «Lo

argumento se ofrecía a partir de un intento de recomposición realista que llamara la atención sobre un problema vigente y de enorme importancia. Quizá no se pueda discutir en nuestros días lo que entonces se consideró importante; el hecho objetivo es que lo fue y no hay nada más que añadir. Pero, en 1974, el punto

mente el Oscar otorgado al excelente Harold Russell. En esos minutos, la incógnita del regreso de los ex combatientes abre una serie de posibilidades sobre el resto de la película, que ésta traiciona, desgraciadamente, para entregarse a pequeños conflictos sentimentales que, para mayor inri, hasta tienen final feliz.



Reposiciones a granel: «Los mejores años de nuestra vida», de William Wyler.

que el viento se llevó». Otros tres Oscar (a la mejor película del año, a Fredric March y a Harold Russell) la consagraron para la posteridad. La crítica, por su parte, la definió como una de las más importantes películas de la historia del cine, y el viejo crítico francés André Bazin le dedicaría un capítulo entero en su libro «¿Qué es el cine?».

Sin embargo, el problema del crítico de nuestros días no puede ser el de continuar la lista de elogios, sino el de plantearse la vigencia y el valor actuales de la película. No hay dudas sobre el valor que podría tener en 1946 una obra que se planteara la situación de los soldados que vuelven al hogar, sobre todo si ese

de vista ofrecido por Wyler (tras, entre otras, «Los visitantes», de Kazan) sí puede juzgarse como blando o superficial, objetivos estos que seguramente dependían más del tipo de cine que Hollywood ofrecía por aquel entonces —literario, sentimental y patriótico— que de las buenas intenciones de Wyler (aunque éste, en sus películas más recientes —como «No se compra el silencio»— no haya superado en exceso ese planteamiento). «Los mejores años de nuestra vida» es, en definitiva, un melodrama, y el factor testimonial que quiere abarcar (o que se pretendió que abarcaba) se limita a los primeros quince minutos de proyección, donde, entre otras cosas, se justifica plena-

La pretendida crudeza testimonial de la película se diluye, y permanecen sólo esos quince minutos citados, componiendo un cortometraje de mayor interés.

El espíritu progresista de la película es digno de elogio, pero mucho ha llovido desde 1946 para bastarnos hoy; quizá sea espíritu lo que permite una nueva visión de la obra, pero no por ello impide su ingenuidad o su insuficiencia. En el fondo, «Los mejores años de nuestra vida» nos revela sólo algo del cine de Wyler y del americano en general de aquellos años, pero poco o nada de la auténtica situación social del país vencedor y de los problemas de los hombres que gestaron esa victoria. ■ DIEGO GALAN.