

# SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A.

M. CASTELLS

Movimientos sociales urbanos

G. PUENTE OJEA

Ideología e historia  
El fenómeno estoico en la  
sociedad antigua

E. FERNANDEZ  
DE PINEDO

Crecimiento económico  
y transformaciones sociales  
del País Vasco (1100-1850)

G. RUDE

La Europa revolucionaria  
(1783-1815)

J. BAUDRILLARD

Crítica de la economía política  
del signo

F. DOLTO

Psicoanálisis y pediatría

J. J. SALOMON

Ciencia y política

**XXI** Emilio Rubin, 7  
Telf. 200 09 78  
Madrid-33 España

## ARTE • LETRAS • ESPE



Retrato imaginario de Goya, de Antonio Saura.

gracia. La gracia, que, no lo olvidemos, es una cierta imperfección. Imperfección «dentro de un orden» —como la libertad que quieren para nosotros las gentes de bien—. Finalmente, Guinovart, al cual dejo para el final para enlazar lo que diga de él con lo que tenga que decir como comentario a su exposición de Rayuela.

Guinovart, diré para ampliar en mi crónica posterior, no marcha, como Saura, desde la expresión a la ruptura. Marcha desde la ruptura a la expresión...

**José Guinovart,  
en la galería  
Rayuela.  
Madrid.**

Guinovart, a pesar de la legión de seguidores con que cuenta, es un caso raro en la pintura. Sí, porque es mucho más un catalán que un barcelonés. O, mejor dicho, tal vez es un barcelonés bajo condiciones estrictamente catalanas. Hay en él un fermento —una levadura— rural insobornable: de ahí nace la condición «jonda» de su pintura. ¿Rural?

O tal vez menestral. O tal vez proletaria. Ese hombre, nacido y criado en la ciudad de Barcelona, no tiene tanta conciencia de las virtudes burguesas que podía haber adquirido en su ciudad (las que dieron paso, primero, al «modernismo», y luego, como reacción, el «noucentismo»), como de la pertenencia a un país más amplio —y más arcaico—, lleno de muchos paisajes y de muchos tipos de hombres. Anida, pues, en su persona una cultura populista que su pintura no puede dejar oculta. Por eso, si atendemos a sus genes constitutivos y a fuer de hombre de progreso, más que un burgués es un menestral de la ciudad y más que un liberal es un libertario. Lleva encima de él las tradiciones como las llevan los hombres verdaderamente tradicionales, sin tradicionalismo, con una noción verdaderamente vernácula de las cosas.

A la pintura de Guinovart le pasa como a la arquitectura de los albañiles: que refleja su tiempo sin deliberación, como una fluencia

natural derivada de su edad y de la edad en que vive. Guinovart, por eso, realiza la expresividad sin haber ido al «expresionismo». Y así, también realiza la condición «jonda» de la ruptura con la forma sin haber ido al aformalismo...

Guinovart, pues, nunca ha pasado por donde pasó siguiendo ese mandato externo de las cosas que se llama «la tendencia» o «la moda», pero pasó por la tendencia o la moda, porque, cuando éstas nacen, nacen por necesidades naturales, como los instintos del Guino.

Por eso nació la necesidad de ruptura en Guinovart. Guinovart, al romper con la línea medida y mensurada del clasicismo, rompe, por caminos elípticos, pero que no son indescifrables, con el idealismo burgués, que es lo que siempre ha constituido una enemiga de la cultura que pasa por su sangre: cultura popular de su ancestro campesino y cultura proletaria, de su vida y su vivencia de la ciudad.

Pero esa exposición de Rayuela quizá no exprese con toda propiedad lo que yo llamaría en él «línea quebrada». Línea quebrada de Guinovart, en donde lo que se quiebra no es tan sólo la recta armoniosa, sino la melodía infinita de la línea curva... ■  
**JOSE MARIA MORENO GALVAN.**



### TEATRO

**«El retablo del flautista»,  
segundo  
y definitivo  
intento**

De todos es sabido que el estreno de *El retablo del flautista* ha

de ser recordado como uno de los hechos fundamentales del moderno teatro catalán. Durante varios meses, el Capsa, de Barcelona, se llenó de un público que veía en la obra de Teixidor no sólo una parábola crítica, sino una afirmación idiomática de la cultura catalana. Los términos de la parábola eran, por lo demás, muy sencillos y nada criptográficos; cualquier espectador podía entender que aquello era un ataque a ciertas corruptelas políticas del capitalismo; al alcance de cualquier espectador estaba trasladar a nuestros días algunas de las situaciones de la obra; elementos del lenguaje eran unas canciones y unos pasos de baile destinados a hacer aún más comunicable y abierta la sátira... El intento de Teixidor estaba claro: frente a la forzada criptografía de cierto teatro crítico, obligado a vivir entre líneas y sólo para unos pocos, él se proponía casi lo contrario: que la crítica fuera más limitada, pero clara; que salvase los obstáculos de censura en función de su misma simplicidad y ausencia de recovecos; que este carácter elemental de *El retablo*... quedara ampliamente compensado por su posibilidad de llegar a un público mayoritario... En el fondo, Jordi Teixidor se planteaba una relación irónica con los censores del momento, y lo cierto es que la obra se estrenó, con los resultados que apuntábamos al principio.

Después, el mismo autor escribió la versión castellana. Y *El retablo del flautista* se estrenó en numerosos lugares de España.

En Madrid fue Tábaro —y el hecho era lógico si consideramos las características ideológicas y formales del grupo que estrenó *Castañuela 70*— quien montó la obra. La prohibición de las representa-



## EN LA MUERTE DE MANUEL DICENTA

Toda la prensa ha lamentado la muerte de Manuel Dicenta, viendo en él a uno de los últimos actores de la vieja "escuela española". Concepto, la verdad, un tanto equívoco, porque a esa escuela han pertenecido y pertenecen una serie de actores consiguados por la formación declamatoria.

Quizá lo importante de Manuel Dicenta fuera precisamente su particularísima posición dentro de esa escuela. Frente a la solemnidad, frente a la grandilocuencia de muchos compañeros, Dicenta fue siempre un ejemplo de austeridad.

Ciertamente, las características del teatro español del último medio siglo no han permitido un desarrollo de nuestros actores paralelo al registrado en otras latitudes. Nuestro teatro ha estado generalmente dividido entre la diversión elemental y el acto culturalista, con muy escasos márgenes para alzar una representación conflictiva de la realidad contemporánea. Durante años, en los mejores casos, el actor ha tenido que buscar en los textos ilustres, en el modo de decir un parlamento, esa verdad personal que, en principio, la escena no le solicitaba. Dejar de ser un simple instrumento, un rostro y una voz, un maniquí animado, para intentar conquistar el peso humano de un actor, es la tarea a que tuvieron que entregarse los mejores actores de nuestras últimas décadas.

Algunos, muy pocos, consiguieron su objetivo. Cada cual a su manera y potenciando al máximo aquellas características personales que conseguían salvar la barrera del rutinarismo —un rutinarismo férreo— teatral español. Manuel Dicenta fue, sin la menor duda, uno de los más tenaces luchadores.

Más de una vez, por ejemplo, hablamos con él de los caminos de la actuación en otros países. Hombre ya maduro, muy ligado a la dura experiencia del teatro español, no siempre podía situarse en la dinámica cultural y política de donde surgían tales caminos, pero jamás le falló la curiosidad ni renunció a la confron-

tación de sus ideas. Sabía cuáles eran los últimos libros de teoría teatral aparecidos; escribía artículos de vez en cuando —hubo un tiempo en que lo hizo con asiduidad e incluso fue colaborador regular de TRIUNFO—; era profesor de la Escuela de Arte Dramático; se esforzaba, en fin, en no ser sepultado por una profesión llena de incitaciones a la mediocridad.

Como hombre enmarcado por un teatro de gran explicitud literaria, en el que casi todo son palabras, Dicenta alcanzó unos sorprendentes niveles de interioridad: pensemos en su manera de decir el prólogo de "Los intereses creados", nunca limitada al gozo del texto. Su trabajo en "Divinas palabras" fue también ejemplar en este sentido. Aunque, si yo tuviera que elegir un trabajo de Manuel Dicenta, lo haría de su "Cyrano de Bergerac". Quizá porque, en el fondo, todos nues-



Manuel Dicenta.

tros grandes actores han sido un poco Cyranos y han tenido que esconderse detrás de ese mozo bonito que quería ver el público.

¿Qué tragedia la de ser actor para representar una sociedad que no quiere ser representada! Manuel Dicenta la ha vivido en toda su plenitud. Ni vencedor porque eso es imposible— ni doblegado. Y ha muerto prácticamente en el escenario, a los setenta años de edad, haciendo una obra de Antonio Gala... ■ JOSE MONLEON.

crearon las bases objetivas de la posibilidad. De la escisión de Tábaro había salido un nuevo grupo, Topo, y a él le ha correspondido el afrontarla. Juan Margallo, que fue una persona clave en el primer intento, vuelve a serlo ahora de este nuevo montaje, acogido por el público y autoridades sin «incidencias».

\* \* \*

¿Qué es El retablo del flautista en 1974?

Para quienes se dejen arrastrar por el valor histórico de la obra en un difícil período del teatro español, para los que sepan de su aureola antes que de sus características reales, quizá se produzca cierta decepción. Es el problema de todo lo que, por una u otra razón, se mitifica. Ante cuyo problema sólo hay una respuesta válida, que consiste, lejos de cargarse los valores reales a la vez que el mito, en prescindir de este último y acercarse a la obra sin prejuicios.

A partir de ahí —y aun aceptando que la versión castellana pierda un idioma y, con él, una connotación cultural que formó parte de la carga crítica y del éxito de la obra en Barcelona— hemos de decir que El retablo del flautista sigue dando pie a un trabajo oportuno, y que será el público de sábados y domingos, el público que llamamos popular, tan ajeno a las tribulaciones de cierta minoría torturada, el que, en definitiva, apoye el valor de un texto pensado para él. De un teatro sencillo, lineal, representado con vitalidad y simpatía, en el que se cantan cuatro verdades con el ánimo de quien se aprovecha de El flautista de Hamelin para dar liebre por gato.

Las posibilidades del espectáculo de crear un clima de complicidad colectiva, de conformar

al público como entidad social comunicativa, de sobrepasar el hecho de la relación individual con cada espectador, es otro elemento que importa ser destacado. Y en cuya conquista ha contado tanto la propuesta de Teixidor como el trabajo sólido y sin complicaciones —la puesta en escena de Felú Formosa, más cerca de ciertos modelos brechtianos, era más severa y menos directa— del nuevo grupo Topo, cuya vida deseamos que no acabe cuando las representaciones de El retablo... acaben. ■ JOSE MONLEON.



### El Festival de Cine de Benalmádena

Si para los Festivales de Valladolid y San Sebastián los comentarios deben girar siempre en torno a la organización de sus festejos antes que al rigor de selección de las películas, en Benalmádena esos comentarios deben volverse del revés. Aquí, al margen del acierto en la elección de tal o cual título, es realmente el cine el primer protagonista de la semana, sin necesidad de acompañarlo de la presentación de figuras estelares, de cenas rimbombantes o de pretensiones exageradas. La denominación de cine de autor da a Benalmádena el carácter de semana especializada en cine de interés, y la agrupación en ciclos (cine ruso, años treinta; nuevo cine japonés; panorama hoy) confiere a ese cine «de autor» la posibilidad de

informar sobre la realidad de determinadas cinematografías, independientemente del talento particular de un autor concreto.

Por otra parte, la ausencia de un Jurado calificador (como igualmente ocurre en la Semana de Cine en Color de Barcelona, con la que posiblemente Benalmádena tenga más de un punto de contacto), elimina esa ingenua pretensión de Valladolid y San Sebastián de dar al Festival un carácter decisorio y promotor. En lugar de ese Jurado calificador, Benalmádena propone una votación popular sobre la calidad de las películas, que, si bien acaba por coincidir también en la esencia de una carrera deportiva entre películas de muy distinta personalidad, ofrece al menos la información de cuáles han sido aquellos títulos que más han interesado a los espectadores. Injusticias aparte, esta votación puede proponer, finalmente, un punto de reflexión sobre la capacidad de cada título a la hora de su comunicación con un público heterodoxo.

Porque así es, sin duda, el público asistente a la manifestación cinematográfica de Benalmádena. Aunque dentro de esa diversidad pueda encontrarse una unidad significativa: la mayor parte de los invitados (o de los que han aceptado la invitación) y, sobre todo, la gran mayor parte de los vecinos de Benalmádena, Torremolinos (donde se celebra realmente el Festival) y Málaga que acuden a las sesiones no superan la media de veintitantos años. Público que reacciona claramente frente a las películas, aplaudiendo o protestando según se llegue a interesar o no por lo que se le ofrece.

En este punto quizá sea reprochable a la organización del Festival

ciones fue, sin embargo, inmediata, alegando los censores que la puesta en escena de Tábaro había tomado en algún caso modelos concretos intocables. Así que salió la obra de cartel y en más de un periódico apareció aquella viñeta con un catalán contán-

dole El retablo... a un madrileño a cambio de que éste le contara el Tartufo, prohibido como estaba en Barcelona...

Desde entonces, el estreno en Madrid de la obra de Teixidor, a partir de una puesta en escena que eliminara

cuanto fue pretexto de la prohibición, era algo que seguía pendiente y que un día tenía que suceder. La conjugación del «apertura» de la censura teatral con la disposición de Manuel Collado para hacer del Benavente una especie de Capsa madrileño,