

ver, con otra caracterización, para representar otro personaje. Frente a esta posibilidad, en el auto de Calderón, cada actor puede encarnar un solo personaje, lo que, a mi modo de ver, plantea una diferencia enormemente sugestiva.

Se diría que Calderón necesita que no exista ninguna dicotomía entre el actor y su papel, de manera que el espectador —a través de su identificación con el personaje— sienta que toda su posibilidad consiste en ajustar la interpretación de su papel social al arquetipo establecido. En el caso de Erasmo, la propuesta encierra dramáticamente una rica ambigüedad. El hecho de que un mismo actor aparezca ante el público haciendo personajes diversos apunta a la existencia de una entidad subyacente al papel, a cierta realidad múltiple esquematizada y amordazada por el estereotipo social. ¿No recuerda todo eso a muchas de las cosas escritas por Antonín Artaud en «El teatro y su doble»? ¿No nos habló, en su visión de las últimas horas, de la ciudad apesada, de esos hombres que, ante la inminencia de la muerte, deciden despojarse de su personalidad «social», del comportamiento a que ésta les obliga, para buscar una entidad más auténtica?

Por lo demás, «El Gran Teatro del Mundo» nos hace pensar a veces —e Yndurain lo hace— en Brecht.

Dado que Calderón omite las causas inmediatas del comportamiento y Brecht las analiza, podría creerse que las afinidades formales son totalmente arbitrarias. No es así, sin embargo. E importa tenerlo claro para comprender hasta qué punto la propuesta formal se halla siempre íntimamente ligada a las características del discurso subyacente. Calderón, como Brecht, da a su obra un sentido didáctico, y se propone incidir sobre el comportamiento civil del espectador. También él se atiene al «gestus social» de los comportamientos, a la relación de

fuerza que existe entre unos personajes y otros; también él necesita, para defender el orden establecido, eliminar el «caso particular» y mostrar la historia como una narración, como una realidad despasionada que transcurre y se representa convencionalmente ante nuestros ojos. Sólo que los objetivos de Brecht y los de Calderón son rigurosamente antagonicos. Y mientras el español levanta «El Gran Teatro del Mundo» para incitar al espectador a conservar la moral y las jerarquías establecidas, Brecht lo hace para que busquemos en la lucha de clases la verdadera razón de los distintos comportamientos, la dinámica del cambio.

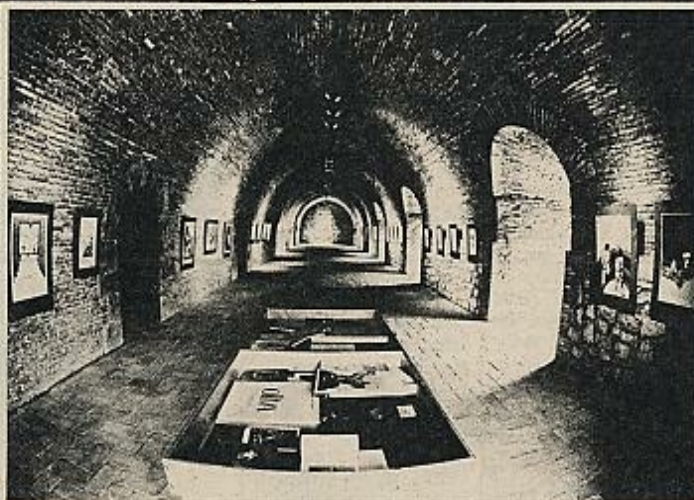
El vago paralelismo Artaud-Erasmo y Brecht-Calderón es un tema, salvadas las distancias apuntadas y otras más que podrían traerse a cuento, que quizá nos llevaría por muchas cimas y conflictos fundamentales de la historia y la cultura modernas. ■ JOSE MONLEON.



ARTE

Arranz Bravo y Bartolozzi (Cástor y Pólux), en Pamplona

Son jóvenes y en plena, desenfrenada producción, y no se les habría ocurrido hacer una antología. Se trata, mejor, de una retrospectiva. Diez años, parece que no, pero son muchos: el mundo, en este tiempo, si no ha cambiado de dueño, como anunciaba León Felipe, ha cambiado simplemente. Menos y más de lo que quisiéramos. La obra de Arranz Bravo y Bartolozzi se ha enriquecido, ha llegado a ser la que es: una de las más sugestivas e importantes de su generación. Así que han conmemo-



rado esta primera década de trabajo en común colgando obras recogidas aquí y allá en los Pabellones de Arte Ciudadela, de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona: más de doscientas entre lienzos, esculturas y obra gráfica. Porque Bartolozzi es de Pamplona, y el palacio, con su gótico severo, lo vale. Aquí, en la capital de Navarra, han estado —sin que pudiéramos ir a hablar los seguidores de su obra, porque no nos daban la autorización gubernativa—, para que viéramos su arte, que lleva en sí mismo el germen de la contradicción: necesidad, a la que no renuncian, de Arte con mayúscula —en estos momentos!—, y, aunque ellos ni lo pretenden, carácter de testimonio: el mundo en que estamos, compruébenlo, parecen decirnos, está en descomposición. Veán esas grietas, el suelo se abre a nuestros pies, y todo está sacado de quicio: todo busca, sin conseguirlo, su unidad. Esto es lo que nos están diciendo. Y podemos apreciar el desarrollo: en total, 35 grandes cuadros y cuatro esculturas de cada uno, y unos cien grabados y litografías entre los dos, de 1965 hasta ahora. Obras con un cierto parentesco, pero con diferencias evidentes. Porque cada uno trabaja a su aire. Lo hacen en estrecha vecindad, sea en Barcelona o en su nuevo estudio de la provincia de Tarragona, en pleno monte, pero conjuntamente sólo han realizado unas «exposiciones-montajes», objetos, la decoración de la ya famosa «fábrica de la autopista» y de un hotel en

Palma de Mallorca y alguna otra cosa, como... ¡una novela!, aún inédita. Pero a pesar de esta relación personal y artística, sus obras son muy diferentes, y un análisis minucioso de aquello que han hecho en común podría ir desbrizando lo que es de uno y otro. Otro día lo intentaremos. Arranz Bravo es dramático, y el que más se presenta como juguetero y hasta un poco frívolo; mentira: es más serio que nadie y un mucho moralista. Su pintura se ha ido descarnando con el tiempo, hasta llegar a estos autorretratos de los últimos años: cabezas abiertas, ojos despavoridos y cabellos erizados —lo que contempla es el «misterium tremendum» de cada día—, sobre un fondo de noche oscura. Bartolozzi es travieso, con su aire de angelote barroco —«putto», con perdón—, y juguetonamente nos cuenta lo que ve: cuerpos sensuales, turgentes..., maniatados, descabezados o vendados como momias, convertidos, como la mujer de Lot, en estatua. Todo sobre un fondo de paisaje que puede ser seco y tétrico, o dulcemente neblinoso, o con trozos de arquitectura (el de Bartolozzi es un clasicismo en ruinas). También nos habla de la imposibilidad del erotismo. Sólo la frustración: no hemos llegado a la renuncia, señores, pero sepan que nada de lo que pretendemos puede conseguirse. O algo así. Arranz es grave, un poco a la española de Quevedo: lo erótico, aquí, parece haber desaparecido —está, ¡y con qué fuerza!—. En Bartolozzi

el conflicto se plantea entre el erotismo y las fuerzas que le impiden llegar a su cumplimiento. En su compañero se trata de una reflexión moral: esta condena, de algún modo, nos la hemos ganado: no nos viene de fuera, sino de nosotros mismos: lo que contempla el rostro aterrado del autorretrato es su modelo fuera del cuadro —también nuestro propio rostro—. ¿Cómo puede ocurrírsele a alguien, a la vista de estas obras, que los dos artistas no nos hablan con seriedad, sólo por el hecho de que luego, en su vida privada, siempre un poco pública, les gusta parecer alocados? Arranz Bravo y Bartolozzi son ellos mismos, y su obra es hoy madura y personalísima. Nos describen con grave aire de juego, o con sensual desolación, lo que estamos viendo, lo que somos y no somos. Son conscientes: no crea nadie que no perciben que el arte, como cualquier otra cosa, está en crisis: quizá la mayor ironía es que nos lo cuentan casi siempre con un lenguaje en cierto modo convencional. Pero no son unos ilusos ni unos impacientes: son desencantados —es el principio de la lucidez, ¿no, Savater-Cioran?—, pero no desesperados. Son y trabajan. Esto es sólo una muestra de la producción de los que podemos llamar Cástor Arranz Bravo y Pólux Bartolozzi, los Dióscuros, hijos de Zeus y Leto, compañeros inseparables, que tras la labor incansable de diez años, tienen ya su leyenda, sus hechos famosos, sus seguidores, sus altares

incluso, y nos dan ejemplo —que Zeus nos lo conserve— de amistad y de buen hacer en común. ■ JOSE CORREDOR-MATHEOS.

DISCOS

Al Stewart, en la encrucijada

Al Stewart es un hombre que no ha sabido evitar las controversias: en «Bedsitter images», su primer álbum, cometió el pecado mortal de utilizar una orquesta; el segundo, editado a principios de 1969, irritó a otro tipo de intransigentes, ya que contenía «Love chronicles», una larga y atormentada descripción de su vida amorosa, que incluía —dicen que por primera vez en un disco inglés— la palabra «fuck». Sus LPs siguientes le ganaron más enemigos que amigos con sus insistencias en canciones intencionalmente personales y observaciones no exentas de un empalagoso romanticismo.

En 1974, Stewart volvió a sorprender con un ambicioso álbum titulado «Past, present and future», aparentemente inspirado por la lectura de Nostradamus. Los temas eran el paso del tiempo, la predestinación, las paradojas de la Historia; a las acusaciones de sensiblerismo se unió la de pretencioso. Algo había de ambas cosas, pero creo que se subestimaban sus posibilidades.

En estos días ha aparecido el siguiente disco de Stewart —primero que se edita en España —titulado «Modern times» (CBS 80477). Aunque aquejado de algunos de los vicios que mostraba en su obra anterior, es uno de los ofrecimientos más interesantes entre la miríada de producciones de cantantes-compositores que nos han llegado en los últimos tiempos.

Musicalmente, «Mo-

«Modern times» es el «Highway 61 revised», de Stewart (curiosamente, ambos LPs hacen el número seis en las respectivas discográficas de sus autores), por lo que representa la ruptura con el sonido anterior. Resultaba evidente en el disco precedente que la música de Stewart sufría por la contradicción entre arreglos y contenido. Sus intentos de procurarse una banda para acompañarle también se habían quedado a medias. En «Modern times» hay un nuevo productor, y Al se ha lanzado decididamente hacia el «rock» con resultados excelentes: las canciones tienen fuerza, hay arreglos inteligentes y un buen grupo de respaldo. Destaca especialmente la labor de Tim Renwick, guitarrista de esa pequeña gran banda que es Sutherland Bros & Quiver, cuyos solos estallan con una extraordinaria elocuencia que no atenta contra la sencilla estructura de las canciones.

En «Modern times» aparecen todos los temas preferidos de Stewart. «Not the one» y «Apple cider re-constitution» se acercan al abusado género de alienación urbana; la segunda, que comienza con la entrada de una pareja en una estación abandonada en busca de un rincón para hacer el amor, es un perfecto ejemplo de sus canciones realistas. «The dark and rolling sea» es una alegoría náutica sobre una separación; resulta interesante comparar la sofisticación de Stewart con el tono vengativo y malicioso de canciones dylanianas similares. En LPs anteriores había referencias a obras de Sartre y Soljenitsin; aquí encontramos «Sirens of titan», que es una recapitulación concisa de la segunda novela de Kurt Vonnegut. Finalmente, está la tipología de nuestra generación: «Carol» es la historia de una «grouple» narrada con una compasión que no aparece en «What's going on», cuyo destinatario es uno de esos patéticos personajes que siempre están dispuestos a mo-

dificar su estilo de vida según manden las últimas tendencias. «Modern times» describe el encuentro entre Stewart y uno de los vagabundos del Dharma que se pusieron en camino en los años sesenta hacia los «paraísos» aún no contaminados por la civilización occidental; la fragmentación del «underground» se evidencia en la imposibilidad de la comunicación entre ambos personajes.

Al Stewart aún tiene que distinguir entre sus observaciones más superficiales y sus comentarios más lúcidos. También hay el peligro de que en sus nuevos derroteros musicales pierda los deseos de experimentar o simplificar su temática. Si logra superar estos problemas, los álbumes que sigan a «Modern times» serán —como él mismo afirma— obras importantes. ■ DIEGO A. MANRIQUE.



José Luis Boráu y Cinespaña

Ya sabíamos los que podíamos seguir de cerca la carrera cinematográfica de José Luis Boráu (interrumpida como realizador tras dos primeros largometrajes y reanudada más tarde —«Hay que matar a B.» y la muy excelente «Furtivos»—, tras un paréntesis como productor), que su trabajo podía considerarse ajustadamente como «maldito». Una relación exhaustiva de las aventuras sufridas por Boráu a lo largo de esa carrera no sólo nos acercaría a una síntesis delirante de lo que puede ocurrirle al español que ingenuamente se acerque a la complicada red de la cinematografía española, sino que nos ofrecería una inimaginable historia de ciencia-ficción. Podría invitarse a Boráu a que escribiera sus

Memorias; en caso de lograr autorización para ser publicadas, serían una magnífica historia de los últimos años del cine nacional, al menos desde la perspectiva de los condicionamientos de la Administración: censuras inexplicables, falta de protecciones, decisiones de funcionarios a que se corten aún más sus películas de lo que la propia censura ha decidido (caso reciente de «Furtivos»), órdenes ministeriales de carácter retroactivo que afectan a producciones organizadas de acuerdo a disposiciones legales en vigor y que se ven, por tanto, interrumpidas... Larga la lista de las desgracias de Boráu, de las que ya hablara algo en la entrevista que mantuvimos con él recientemente (1).

Ahora, en un número que la revista «Nuevo Fotogramas» dedica en parte a analizar la consistencia de la misteriosa entidad Cinespaña (destinada teóricamente a la distribución del cine español en el extranjero), se descubre un nuevo «affaire», del que Boráu es víctima: la venta de la película «Un, dos, tres, al escondite inglés», de Iván Zulueta, y que él produjera, a una cadena de televisión norteamericana (junto a otros noventa y seis títulos españoles) sin que el productor tuviera el menor conocimiento de ello y, por tanto, recibiera la menor cantidad de dinero por esa venta. Resulta grave esta circunstancia, teniendo en cuenta que la carrera de Zulueta no pudo verse continuada tras su primer y único largometraje, que las producciones de Boráu tuvieron que distanciarse exageradamente por falta de dinero y que un camino nuevo que la película en cuestión proponía en el terreno del cine musical tuvo que detenerse en vista de su aparente fracaso económico.

[«Nuevo Fotogramas» incluye, además de la carta abierta en la que Boráu narra el insólito descubrimiento de esa venta legal de películas, una excelente entrevista

(1) TRIUNFO, número 666.



Un momento de «Furtivos», de José Luis Boráu.

que Sol Alameda hace al actual director de Cinespaña, señor Fernández Shaw, quien dice no conocer (o recordar) ninguna de las gestiones realizadas por Cinespaña en los últimos años, a pesar de haber sido él mismo consejero desde el año 68 (mientras presidían García Escudero, Ortí Bordás y Vicens Rahola, entre otros). El documento de Boráu y la entrevista de Alameda conforman un panorama poco tranquilizante de la gestión de Cinespaña (dedicada también, indirectamente, a la producción de películas españolas, sin que su presidente recuerde ninguno de los títulos favorecidos con esa medida).

La historia de Boráu no se detiene en el pasado. No son sólo ya sus dificultades (que a la luz de estas recientes declaraciones suyas no tenían por qué haber ocurrido), que han escalonado todo su trabajo en el campo de la cinematografía, sino las que aún hoy continúan persiguiéndole. «Hay que matar a B.», por ejemplo, es una película «quemada» precipitadamente por toda España sin que su distribuidora —la CIC, una multinacional establecida sólidamente entre nosotros— se preocupara por defender un producto que los españoles tenían derecho a poder juzgar. Su estreno en Madrid, dos años después de comenzarse su distribución, ha revelado «demasiado tarde» las posibilidades comerciales de la película y el interés que el público puede tener también por películas que no correspondan literalmente a

los estrechos cánones mentales de los distribuidores. Tras la experiencia de «Hay que matar a B.», Boráu se lanzó, digamos que heroicamente, a la producción y dirección de una película de enorme personalidad y, al tiempo, de una gran dificultad comercial, dado lo poco atractivo del reparto y la inexistencia de «trampas» dramáticas que puedan «engancha» fácilmente al espectador. Pues bien, por una serie de circunstancias que no deben juzgarse fácilmente por los resultados, «Furtivos» fue rechazada por los Festivales de Cannes y Berlín. Al primero no acudió película española alguna; al segundo, la entidad Uniespaña tardó veinte días más de lo necesario en enviarla al Festival, donde la esperaban interesados.

[Ahora, «Furtivos» espera la posibilidad del Festival de San Sebastián, donde muy posiblemente no se atreven a seleccionarla, dado que no se trata en absoluto de esa película «bien hecha» que pueda gustar a todos los públicos (o al público de lujo de aquel Festival), sino, por el contrario, de una película incisiva y crítica que no pretende precisamente hacer descansar cómodamente al espectador. Si, efectivamente, ocurre así —que la película no es seleccionada—, uno podría preguntarse para qué puede valer un festival si no es para promocionar el cine insólito y «difícil» que se produce en el país. Lo mismo van y eligen «Pepita Jiménez»...]

Pero a «Furtivos», como se dice más arriba,

le ocurre, además, que sus problemas de censura no han concluido con la larga lista de cortes propuesta por el Comité, sino que altos funcionarios, espontáneamente, proponen «sine qua non», la necesidad de otros cortes particulares... ¿Qué puede hacerse, como en el caso de Boráu, cuando el talento y la honestidad no pueden desarrollarse mínimamente, y todas las estructuras destinadas teóricamente al desarrollo de la cinematografía no hacen más que enfrentarse? Lo alucinante es que el caso de José Luis Boráu, aunque realmente espectacular, no es ni mucho menos un caso único, sino que se inscribe en la larga lista de «casos» parecidos, que han ido jalonando la más reciente historia del cine español. De ahí la proposición de conocer ampliamente las aventuras del «maldito» Boráu; a partir de ellas se pueden llegar a entender muchas cosas de nuestro cine. ■ DIEGO GALAN.

Las declaraciones de Dibildos

En anteriores números de TRIUNFO (665 y 666) ya dimos cuenta de la rueda de prensa organizada por los productores cinematográficos en la que, además de solicitar corporativamente (y por primera vez en la historia del cine español) la supresión total de la censura, se denunció un supuesto fraude de los exhibidores, que, falseando el discutible «control de taquilla» vigente en