

mática de esa región española que, masacrada por latifundios y marginada culturalmente, vive el más anacrónico subdesarrollo de esta España nuestra, tan eterna y tan "democrática". Frente al folklore barato del "Jozú" que ha formado buena parte de nuestro cine, "Manuela" se exigiría como respuesta valiente y madura que expresara una trágica situación colectiva.

Nos encontramos, sin embargo, con una película extraña de la que es difícil entender gran cosa. Una anécdota narrada confusamente —en la que los estereotipados personajes aparecen y desaparecen milagrosamente, en la que la acción se agita convulsiva sin lógica aparente, en la que los diálogos (en un correcto castellano) posibili-

tan desde la frase más banal hasta la más pretenciosa—, que no conduce a esa crónica pretendida ni tan siquiera a la simple narración de una historia sin pretensiones. Tal es el caos de esta "Manuela" de la que en último caso, en una valoración subjetiva y desapasionada, se salva la espléndida Charo López, de enorme fuerza expresiva, aunque su personaje como tal quede diluido en la ambigüedad y confusión generales de toda la película.

Cine andaluz no puede ser sólo cine rodado en Andalucía, con peroratas intermitentes, como en este caso, sobre la situación, a nivel de Ayuntamiento, de la especulación del suelo sevillano, ni sólo cine ilustrado musicalmente con flamenco de última

hora por mucha inquietud social que reflejen sus textos, ni son sólo panorámicas sobre los olivos o las perspectivas fotográficas del campo andaluz. El cine de Andalucía, como el cine español en general, debería empezar por ser cine, por exigirse un rigor que supere el de las frases y que se construya a partir de un guión que no considere sólo las buenas intenciones. Por supuesto, sería injusto no referirse a las limitaciones que en orden a las censuras tiene en nuestro país cualquier intento de reflejar medianamente la realidad, a los condicionamientos de una primera obra, pero, en orden a la película que contemplamos en las pantallas, tampoco es justo considerar que esta línea de "Manuela" puede, ni remotamente, considerarse válida para representar problemáticas andaluzas o películas de ficción.

■ D. G.

Carlos Saura: ¿Vetado en RTVE?

Se rumorea que Carlos Saura no puede aparecer en la pantalla de televisión, que algo o "alguien" ha decretado su inexistencia... Es un rumor, y los rumores pueden tener realidades insospechadas. De cualquier forma, es objetivamente cierto que Carlos Saura no ha aparecido en la pequeña pantalla con motivo del premio obtenido en el festival cinematográfico de Cannes por su película "Cria cuervos". Resulta doblemente sorprendente, porque hace un año, mientras se bombardeaba en los cines españoles su película "La prima Angélica", mientras la prensa más reaccionaria lanzaba diatribas contra la película, Saura respondía a numerosos entrevistadores sobre el sentido de su película y la acogida en Cannes. Este año, sin embargo, mientras su película es, digamos, aceptada, Saura no aparece. Resultó esta ausencia especialmente notable en el programa "Revista de cine", dedicado a los premios, en el que se entrevistó a todos los directores, actores, actrices, guionistas premiados (con ilustración de fragmentos de películas), mientras el nombre de Saura era citado de pasada.

Acostumbrados como esta-

mos a la recuperación triunfalista de cualquier premio extranjero (en este caso se ha dicho que los galardones de Cannes "demuestran el alto nivel del cine español a escala europea", queriendo desconocer que la representación oficial en Cannes no representa la realidad ni la generalidad del cine español), esta ausencia resulta inexplicable. Y no creemos que sea Saura quien haya boicoteado a RTVE, porque esas cosas sí que se saben rápidamente.

El caso está ahí. En el medio de difusión más importante del país, se ignora "Cria cuervos" y a uno de los cineastas que con más tesón viene defendiendo un tipo de cine, cuanto menos, respetable. Cineasta que cosecha continuamente premios en festivales extranjeros y que, por tanto, como podría haber aprovechado cualquiera de los locutores habituales, "consigue gloria y esplendor para el pabellón español". Pero ni por ésas. Saura, mudo para los españoles, por decreto misterioso, tiene menos importancia que los films norteamericanos destacados en el palmarés de Cannes. La situación no es, desgraciadamente, nueva para nosotros.

■ D. G.

TEATRO

Debate: Teatro español actual

Uno lleva ya bastantes años asistiendo o participando en ciclos que intentan analizar, desde diversos ángulos, los problemas del teatro español. El clima de tales debates —generalmente confiado a un mismo núcleo de personas, en razón a su posición crítica— ha sido amargo, por no escribir desesperado. La estructura económica y política del país aparecía como una realidad rígida, impenetrable a una serie de exigencias; hablar de la necesidad de un teatro libre o del clasicismo pequeño burgués de la escena española era tanto como volver a repasar los temas que iban desde la censura al reglamento de las salas de espectáculos, desde la escleriosis de la Real Escuela Superior de Arte Dramático a la prepotencia de los empresarios de local y a los obstáculos al teatro independiente.

Como tales y otros puntos afi-

nes aparecían conectados con la realidad política del país, y sólo de ésta dependía su modificación, las conclusiones del hombre de teatro eran siempre formulaciones de su impotencia. Aunque, como es lógico, tras de lamentar tanta limitación, muchos pensarán que el teatro siempre ha sido la respuesta en una situación dada y, por tanto, que a los hombres del teatro español no les quedaba más alternativa —a menos que optaran por renunciar a esa condición— que trabajar en su circunstancia. Crear una complicidad con el espectador para plantear conflictos y tratar críticamente realidades que, sin embargo, no aparecían explicitadas en las obras; organizarse en grupos para intentar responder a las limitaciones de la vida teatral española, desarrollando una infraestructura, precaria e incierta, a través de la cual alcanzar algunos objetivos prohibidos.

De esta historia se ha escrito bastante. Buena parte de los comentarios publicados en la sección teatral de TRIUNFO han sido su crónica fragmentaria, a la espera del libro que cuente de forma ordenada y sistemática cómo fue la vida teatral española —que es algo muy distinto de la simple contemplación de títulos y autores— desde el 39 hasta hoy. Pienso, en todo caso, que los últimos ciclos destinados a examinar la problemática teatral española acusan una nueva posición. No hace mucho, hablaba en estas páginas de los encuentros celebrados en la Universidad de Montpellier y del empeño de sus participantes en cambiar el tono fatalista, el inevitable resentimiento derivado de las frustraciones injustas, incluso las grandes palabras del maximalismo, por el criterio templado de quien sabe liquidada una época y se pregunta cuál es el modo realista, en función de datos asimismo realistas, de trabajar para salir del vacío y contribuir a la creación de un nuevo orden social y cultural.

Ahora, el ciclo organizado por la Fundación March ha permitido a un público muy numeroso respirar, en el mismo Madrid, y en una Institución como la citada, esa nueva posición de nuestros hombres de teatro. Si repa-

samos la lista de participantes deduciremos que Andrés Amorós, crítico de "Ya" y director del ciclo, se ha esforzado en contar con un núcleo heterogéneo, en el que nadie podría ver la estricta representación de un solo campo estético e ideológico. Los nombres de García Lorenzo, José Monleón, Adolfo Prego, Antonio Gala, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, María Fernanda d'Ocón, Tina Sainz, José Luis Gómez, González Vergel, Miguel Narros, Ángel Facio, Francisco Nieva, José Ruibal y Pérez Coterillo, bien pueden ser tomados en su conjunto como una razonable representación de las tendencias fundamentales de la escena castellana. Si puede echarse de menos algún nombre alineado en zonas más comprometidas, la ausencia casi general de quienes encarnan y defienden nuestro conservadurismo escénico, permiten aceptar el criterio de Amorós. Al margen de la ausencia generada por razones profesionales o por el deseo de no incluir en el ciclo a quienes, siendo dramaturgos, ya participaron en otro ciclo de la misma Fundación dedicado a la literatura.

Lógicamente, el ambiente de Montpellier, el hecho de hablar ante estudiantes franceses en vez de hacerlo para un auditorio español, determinó una relajación que mal podía darse en Madrid. El tono era aquí un poquito más compulsivo, más tremendista y más espectacular. Todos teníamos en el ánimo hechos recientes, cosas vistas, leídas o vividas que incidían en la solemnidad del vocabulario. Pese a lo cual, ahondando un poco en las distintas intervenciones, el denominador común y definitorio volvía a ser, como en Montpellier, la necesidad de abandonar el lamento por la interrogación, el examen de una realidad inmóvil por la denuncia creadora, la autocensura cautelosa por una sinceridad exenta de latiguillos.

Sé que la Universidad de Montpellier piensa publicar el texto de sus encuentros. También es seguro que la Fundación March publicará el material de su ciclo. Serán ambos volúmenes valiosos testimonios de esta hora en que la palabra cultura

ha vuelto a tener un sentido vivo y polémico, en la que, cada cual con su saber y entender, una serie de hombres de teatro, en perfecta correspondencia con el proceso social, ha subido a la tribuna para defender su derecho a escribir con libertad. Una conclusión general del ciclo podría ser esta: que a nuestros hombres de teatro ya no les basta explicar que son víctimas; ahora quieren, en la medida que corresponde a su trabajo, intervenir. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

Enrique Brinkmann. Pintura. Galería Rayuela

El libro que la galería Rayuela acaba de editar sobre la obra de Brinkmann tiene cuatro textos: de Amon, de Caballero Bonald, de Fábregas y de Soto. Abro al azar el texto de Pepe Caballero Bonald —no tanto para aprender criterios sobre pintura cuanto para aprender a escribir: ese ya hace muchos años que es maestro mío a su pesar— y por ahí encuentro alguna frase en la que se asegura que Brinkmann tiene madera de "clásico", o será un "clásico" o algo así. Yo sé lo que Pepe Caballero quiere decir cuando hace tal afirmación. Y por eso no se la discuto. Quiere decir que, con el tiempo, Brinkmann adquirirá un magisterio plácido y una respetabilidad pictórica. Pepe Caballero considera clásico al futuro Brinkmann, otorgándole ya esa respetabilidad magistral que tiene, por ejemplo, Valdés Leal. Nada que oponer a esa idea. Lo que pasa es que la palabra "clásico" tiene, creo yo, unas connotaciones que no son las de Pepe Caballero y que hay que tenerlas en cuenta, yo creo, para distinguir, por ejemplo, a Brinkmann y a Valdés Leal, que, desde luego, no lo son, ni falta que les hace, porque



Enrique Brinkmann, "Personaje".

lo suyo va por otra vía que la del clasicismo. Lo clásico es la ley de la forma, cuyo protagonismo es capaz de superponerse a todo otro tipo de realidad en el arte. Por ejemplo, en "La Victoria de Samotracia", lo clásico es la legislación formal que somete a toda esa figuración a un supremo equilibrio, superior, por supuesto, a la belleza de esa mujer alada que avanza victoriosamente... Es una ley que está en la escultura, en la pintura, en la literatura, en la arquitectura... Y su fuerza es tal que, por ejemplo, una columna dórica —que está dentro de esa ley—, sola ya y rota, lejos de su función sostenedora, es siempre un símbolo de equilibrio gracias a la fidelidad a la ley...

Pues bien, la genialidad de Brinkmann consiste en que lo suyo no tiene nada que ver con la ley del equilibrio de la forma —origen del clasicismo. Lo suyo está dentro de otro orden: de un orden, lo llamaré poético, que atiende más a la realidad que a la forma en sí, aunque, claro está, la realidad no es la determinada académicamente por la figuración. Su realidad es insinuativa, poética, a veces irónica y hasta a veces sarcástica.

Pero la forma... No se trata sólo de que sea indiferente, como lo es él, a la "composición" clásica. Sus formas escapan siempre al centro ordenador del orden compositivo. Escapan, incluso, al orden de todo posible equilibrio determinado por el peso gravitatorio de las formas o por el volumen de las mismas. En su figuración, incluso, es po-

sible ver algo así como mini-formas que pululan por una macroforma, indiferentes al hecho compositivo. Y es que son diferentes a eso todas sus formas. Es que su figuración no está en ese orden. Está en otra cosa...

No he podido evitar el enfrentamiento con la pintura de Brinkmann, a partir de su diferencia una posible condicionante clásica. En realidad, su rechazo de esa condicionante, a mi modo de ver, es la circunstancia más decisivamente diferencial de su pintura. Lo cual es muy raro y muy difícil. Se creará que no, pero aquí, en este mundo en el que nosotros vivimos, aunque no lo percibamos claramente, estamos tan ligados a la condicionante clásica de la forma como al sistema decimal. Brinkmann no. Esa es su genialidad, su originalidad. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Las caricaturas de Vázquez de Sola

Tras un exilio de años, aparece ahora en una galería madrileña (1) parte de la obra caricaturesca de Andrés Vázquez de Sola. Personajes de la vida cultural y política española vistos desde un ángulo que no quiere ser retrato fiel de fisonomías (lo que no está dentro de la caricatura como género), sino adentramiento más profundo de sus características. Vázquez de Sola descubre las contradicciones

(1) Galería Estiarte. Almagro, 44.