

sac" ello suponía para Polanski el acercamiento a unas constantes sociales más analizadas y complejas, en "¿Qué?", el juego se mantiene a una altura más elemental, formando él mismo el objetivo dramático único de la película:

Una norteamericana hoba, con los tópicos más usuales de los turistas, está a punto de ser violada en un coche (en la que posiblemente sea mejor secuencia de toda la película). Huyendo, se refugia en un caserón habitado por una serie de personajes, al parecer unidos entre sí por extraños lazos familiares, personajes que mantendrán con respecto a ella diversas posiciones, aun dentro de lo que forma para cada cual su característica particular. Esa característica será repetida como "tic" en sucesivas ocasiones, repitiéndose secuencias íntegras, dejando muerto el tiempo en el que vive esa familia. Quizá "la familia"... Pretender, sin embargo, buscar interpretaciones a la película de Polanski sea traicionar el espíritu de este trabajo. El propio enredo en su único fin, y en él, naturalmente, aparecerán momentos de gran ingenio —la aparición de la criada queriendo matar mosquitos— u otros más gris —como el de la muerte del decano de la familia. En una película cuyo único fin es la acumulación de "gags", sin que entre sí acaben tenido teniendo relación inteligente alguna, es lógico que se produzca el vaivén del interés...

Hay quien ha escrito que esta película tiene poco que ver con el resto del cine de Polanski, y es realmente esta una afirmación gratuita. Desde que abandonara su Polonia natal, Polanski no se ha distinguido por temática o poética precisas. Desde "El baile de los vampiros" a "Chinatown" pasando por "Macbeth", Polanski ha ido mariposeando por cuantos géneros se le han ofrecido. Su planteamiento básico ha sido ceder su ingenio creativo a una industria que bucea en todas las posibilidades de éxito posibles. La servidumbre a esta situación, hará que Polanski realice en ocasiones películas tan excelentes como la citada "Cul-de-sac" o la propia "Chinatown", y otras "menores" como el "¿Qué?" que nos ocupa. ■

DIEGO GALAN.



Amalia Avia: su argumento es la casa en sí.

ARTE

Periodicamente, sin que sea estrictamente rigurosa su propia periodicidad, cada dos o tres años, nos llega la exposición de Amalia. Llega, como siempre, a Biosca. Todo lo suyo, todos sus gestos, son como siempre: su marido, sus hijos, las calles de la ciudad que transita... Todo lo que Amalia nos da en sus cuadros, todo lo que nos ofrece como documento en su pintura, está legalizado por la costumbre. Todo tiene la cultura de la costumbre. Esto es así porque siempre fue así... ¿Siempre? Por lo menos, fue así desde que están aquí todas esas gentes que están ahí con nosotros, nuestros conciudadanos. Desde que todos tienen uso de razón. Seguro que cuando esto era corte con Felipe II no se inscribía en las portadas de las viejas casas ese "Hay gas" que aparece en alguno de sus cuadros, ni, probablemente, estaba ya el consabido "Casa Pepe"... Pero es igual: No es a esa repetitividad a la que ella quiere referirse. Ella no quiere hacer historia, sino simplemente aludir a esa costumbre que ya tenemos de ser lo que somos y

en la que ya estamos todos invidiosos.

Ahí está ya, en Biosca, la exposición de Amalia. Vamos a echarle una ojeada.

Exposición de Amalia Avia Galería Biosca.

En los tiempos de Alejandro, cuando los artistas tenían que retratar al Emperador, lo que hacían normalmente era desnudarlo: lo vestían con el ropaje de la eternidad, o le ponían lastónica de rectos pliegues, cuya armonía también era eterna. Los romanos, después, quisieron bajar del Olimpo a sus retratados. Y lo bajaron. Los Cayos y los Julio mostraron la peculiaridad de su verruga en la nariz o su cicatriz en la mejilla... Unos trabajaron para el olimpo de la historia estatuaría, los otros para la individualidad... Pero todos trabajaban para una historia irreplicable. Alejandro es irreplicable, decían unos; este hombre, con su verruga, no va a repetirse nunca, decían los otros. Era su manera de monumentalizar.

No quiero entrar ahora en la discriminación de Amalia, en comparación con la pintura de su tiempo, para que veamos hasta qué punto ella es original. La historicidad de los artistas de su

tiempo tiene vías muy intrincadas. Pero, frente a lo que ya hemos dicho, la historicidad de Amalia va por otros caminos.

¿Se entenderá bien, si digo ahora que el mundo que nos documente Amalia es un mundo de "sainete"? No hablo, claro, del sainete gracioso, ya conocido. Hablo —o lo pretendo— de eso que se deja traslucir, por ejemplo, en la historia de la escalera de Buero, de la epopeya de lo cotidiano, de lo que se repite, de lo que está ocurriendo permanentemente delante de nuestras narices. Ni grandes catedrales ni grandes palacios: esa casa algo desconchada, vulgar, con gas en cada piso, habitada por tres o cuatro familias vulgares. Amalia nos enseña, sí, el descascarillado de la pared y el desconchón de un quicio. Pero no se detiene morosamente en ello porque su argumento no es eso. Su argumento es la casa en sí, con la vida que la transita. Eso, los rótulos o los desconchones, son, si acaso, huellas de esa vida a la que ella quiere aludir, y alude. Hay cosas que, gracias al cuadro de Amalia, se elevan a la condición estatuaría y que nunca se realizaron como tales: un candado, una botella de gaseosa, una máquina de coser Singer... Pero nosotros, al verlas, las reconocemos como a viejos conocidos.

En realidad, yo creo que esa es la argumentación fundamental de Amalia. No se trata —o no se trata solamente— de "reportar" la vida vulgar y "gastada" del más viejo Madrid. Se trata del ejercicio de reconocer lo que nunca vemos, porque nuestra vista está demasiado habituada. Se trata de sorprenderse con lo cotidiano. Un ejercicio, si queremos, platónico: "Sorprenderse, maravillarse, es comenzar a entender". Y también: "En la facultad de maravillarse está la raíz de todo conocimiento". Nosotros, los habitantes de la ciudad, somos paletos de la segunda categoría. Los de la primera son los que son paletos porque se sorprenden de todo... Los de la segunda —aquí, en Madrid, tenemos muchos— son paletos porque no se sorprenden de nada.

Afortunadamente, Amalia —que es de Santa Cruz de la Zarza— siempre vive sorprendiéndose de todo. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Otto Dix: La pesadilla de la guerra

Instituto Alemán de Madrid

Goya conoció "los desastres de la guerra" ya en su senectud, y a partir de aquel momento ni él ni, por supuesto, su pintura siguieron siendo los mismos. Al alemán Otto Dix (1891-1969) le tocó vivir como soldado, en plena juventud, el conflicto del 14, y lo que vio y padeció en los dis-

tintos frentes de la guerra iba a dejarle marcado de por vida. "Durante años, durante diez años por lo menos, tuve constantemente sueños en los que me veía obligado a deslizarme a rastras, entre casas en ruina, a través de pasadizos por los que apenas cabía", declaraba el pintor en una entrevista que le hicieron en 1965. Y a lo largo de toda su obra aflora una y otra vez el tema de la guerra como una obsesión.

Jefe de sección en una unidad de ametralladoras entre 1915 y 1918, Dix reflejaría en una serie de apuntes realizados en las mismas trincheras las situaciones de terror y de miseria de las que allí fue testigo. Acabado ya el conflicto, esos apuntes, unidos a los recuerdos personales que seguían angustiándole, iban a

servirle de base para una nueva serie de cincuenta grabados escuetamente titulados "La guerra" y que se publicarían en Berlín en 1923.

De unos y otros —de los dibujos del frente y los posteriores grabados— presenta ahora el Instituto Alemán de Madrid una excelente muestra antológica que recuerda por sus características la que, hace algún tiempo, dedicó el mismo Instituto a la obra del dibujante satírico berlinés Georg Grosz. Se trata de una crónica feroz y sin ningún tipo de contemplaciones de esa realidad "bestial", como la calificara el propio Dix, en la que el hombre deja súbitamente libres sus impulsos más primarios y muestra su cara oculta, su veta profunda de locura. "Hay que haber visto al hombre en ese estado de desenfreno para saber algo de él", declaraba el artista a Hans Kinkel en 1961.

Ni un solo resquicio deja Dix en estos dibujos al lirismo, como hará, por ejemplo, en otro terreno, el de la poesía, un Guillaume Apollinaire. Su visión, desolada y amarga, entronca directamente con la de un Trakl o un Georg Heym; tiene, esto es, toda la trágica seriedad del expresionismo germano.

Nada heroico asoma tampoco, siquiera lejanamente, en estas obras, que nos muestran, antes bien, el espanto, la angustia y la miseria constante reflejados en unos rostros de ojos desorbitados y desencajadas mandíbulas. Rostros de espanto que nos recuerdan extraordinariamente a veces a los que pintara el noruego Munch.

¿Y qué decir de esos campos de batalla, especie de osarios envueltos en interminables torbellinos, o de esos paisajes lunares que parecen retorcerse de dolor? Se ha citado al principio a Goya, y es que se da, en efecto, en ambos artistas una misma actitud de repulsa de esa locura colectiva, de ese tumor maligno que es la guerra.

Decía Henri Barbusse, el autor de "El fuego", esa crónica desilusionada de las trincheras: "La guerra es algo imposible de exagerar" (1). Como Barbusse, tampoco Otto Dix ha exagerado. En ningún momento. ■ JOAQUIN RABAGO.

(1) Citado por Hans Kinkel en su presentación.

Cien años de Julio González

El 20 de junio de 1918, un catalán llamado Julio González entra a trabajar como aprendiz de soldador en el taller de calderería de la compañía La Soldadura Autónoma Francesa. La fábrica está en París y el aprendiz cobra noventa céntimos a la hora. Trabaja hasta el 26 de septiembre y de esta corta pero fecunda experiencia, saldrá casi el creador de una nueva estética.

Es, efectivamente, el español Julio González (1876-1942) una figura clave del expresionismo escultórico contemporáneo, inspirador del informalismo escultórico español de la posguerra y maestro en el manejo del hierro.

González, escritor relativamente tardío, definirá su vocación hacia 1927, después de los cincuenta años. Diez años más tarde logrará acaso una de sus obras maestras. En el pabellón español de la exposición de París figura su cabeza de Montserrat junto a obras de Picasso ("Guernica"), Alberto Sánchez ("El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella"), Calder ("Fuente de mercurio de Almadén"), Miró ("El pagés català i la revolució"), etc.

González murió el 27 de marzo de 1942. En su entierro estuvieron los pintores españoles Pablo Picasso y Luis Fernández. El primero, impresionado por la muerte de su amigo, se encerró a pintar y produjo siete obras que representaban un cráneo de buey sobre fondos violetas. Eduardo Chillida (en un excelente número de la revista "Guadalimar" dedicado al centenario) dice a propósito de la relación entre ambos artistas: "¿Picasso y González? Hay una incidencia de Picasso que para



Julio González, y, abajo, la cabeza de su obra "La Montserrat".

nada merma la personalidad de González. Picasso, de una manera u otra, está detrás de él. Sería algo parecido a lo que entendemos por fundamento conceptual de sus obras. La idea que se trasluce de sus obras. Sin embargo, González da un tono a las esculturas que Picasso nunca pudo dar, por lo general, a las suyas: el sabor humano, muy humano, esa ética que todo lo vigila. Es como si cada gesto de González estuviera presidido por una fuerte responsabilidad humana, en la que la banalidad no es posible. Este es, quizá, el dato fundamental de su escultura". ■ V. M. R.