



"El otro señor Klein", de Joseph Losey.

cialmente a unos cuantos. Creer estar al margen de ella (o, más aún, aprovecharse económicamente de ella, como hace el señor Klein de la película) no es sino ahuyentar falsamente un problema que, de una u otra forma, acabará plantándose en sus auténticos términos. Así pues, el señor Klein, a través de una parábola fantástica, pero no inverosímil, acabará convirtiéndose en aquel ser que él ha explotado, porque la ley, injustamente, lo marginaba. El señor Klein será una víctima más de la represión como, sin él saberlo, lo era también cuando jugaba el papel de privilegiado.

La fascinante y lúcida historia que Joseph Losey narra en esta película es una de las más directas que se haya planteado nunca en su cine. Quizá haya errado un tanto en el tono narrativo. Es probable que la tremenda frialdad de su lenguaje no coincida con los momentos de apasionamiento que vive de nuevo el cine. Es decir, cuando el cine político es cine de militancia, o cuando, como ocurre ahora en España, se precisa una definición clara y rotunda de la realidad, las meditaciones elitistas de Losey pueden parecer lejanas, e incluso lo sean en un aspecto inmediato. En este sentido, podía reprocharse a "El otro señor Klein" una ausencia de oportunidad, lo que vendría a significar una ausencia de sensibilidad ante el momento exacto del presente. Faltaría para ello una tensión dramática, incluso una complicidad sentimental, que removiera violentamente al espectador en su butaca: una clarificación que comprometiera, de acuerdo a los cánones expresivos del momento. Y pienso, por ejemplo, en Bertolucci...

Pero es injusto, o cuanto menos anticuado, querer juzgar una película por sentimientos o

por sensaciones. Losey continúa observándose y comprometiéndose con todos nosotros. "El otro señor Klein" es un espléndido ejemplo de ello. Aunque falle el espectáculo y la imprevisible actualidad. ■ D. G.

TEATRO

Ricardo Monti, premio Arniches

Uno estaba dispuesto a escribir sobre el Arniches, después de intervenir como jurado en su XII edición, más o menos lo ya escrito con ocasión del fallo de otros premios recientes: que la nueva situación exige de los premios teatrales un importante reajuste, que ya no basta con dar testimonio de la existencia de ciertos textos críticos de interés y, las más de las veces, bloqueados por la censura y por las condiciones de nuestra vida teatral, que se acerca, en fin, la hora de exigir que tales obras —y en lograrlo han de cumplir un importante papel las entidades que convocan los premios— suban a los escenarios y afronten su cita creadora con la sociedad española... O, si quiera, con el medio inmediato, con el público y los grupos teatrales de la ciudad donde el premio se falla, para que realicen así una saludable función de estímulo y se acabe con la imagen de la obra eternamente secreta y elegida por unos cuantos "especialistas" llegados de Madrid o Barcelona.

En realidad, este tipo de argu-

mentaciones han aparecido reiteradamente como sugerencias del Jurado en muchas de las actas del Arniches. Pero el momento exige más que la simple sugerencia, quizá porque si antes nadie podía cargar sobre las espaldas de las entidades o corporaciones que convocaban los premios el fardo de limitaciones que impedían ir más allá de la libre selección de un texto, hoy la representación de tales textos constituye uno entre los muchos factores viables que deben cambiar la imagen conformista y rutinaria de nuestros escenarios. Y, también, la imagen "centralista", suscitando, por contra, la idea de que cada premio constituye una —entre otras— plataforma descentralizadora, un compromiso de quienes lo convocan con su ciudad.

En este sentido iba a ser mi comentario. Pero, aun sin modificar ninguna de las consideraciones generales previstas, el premio ha propuesto un dato nuevo: la presencia entre los autores finalistas de un par de dramaturgos latinoamericanos, según podía deducirse —puesto que el nombre y el origen de los autores permanecía escondido bajo el secreto de las plicas— de la lectura de los textos. Concedido, por mayoría, el premio a la obra titulada "Visita" y abierta la correspondiente plica, el autor resultó ser el argentino Ricardo Monti, un destacado dramaturgo de aquel país, autor, entre otros textos, de "Magnus y sus hijos", que montó en España el grupo venezolano Rajatabla, bajo la dirección de Carlos Jiménez. El dato es significativo y se inscribe dentro de la actual y yo diría que nueva relación entre el teatro latinoamericano —especialmente el argentino— y el español; relación que inquieta a más de uno a nivel puramente laboral, que otros atacan o defienden en función de la personalidad política de los nombres incorporados, pero cuyas consecuencias —más allá de los problemas inmediatos— habrán de ser, como toda confrontación, enriquecedoras. El ver un nombre como el de Ricardo Monti entre los ganadores de un premio como el Arniches ratifica que, en efecto, la tragedia política del Cono Sur ha situado a España en el horizonte de los hombres de teatro de América Latina como quizá nunca lo estuvo hasta ahora.

En otras épocas, una ciudad como Buenos Aires sí estuvo en la mente de nuestros autores y de nuestras compañías, hasta el

extremo de mantener —apoyados por el idioma y la antigua vinculación colonial— una marcada influencia, tan artísticamente discutible como prácticamente innegable, sobre la vida teatral de las grandes capitales de América Latina. Podría decirse —y esto será bueno que no lo olviden nuestros nacionalistas— que la actual incidencia del teatro argentino sobre el teatro español, es, después de las citadas etapas y de cuanto supuso el exilio del treinta y nueve, su primer encuentro sobre nuestros escenarios, necesitado de un ajuste que acabe tanto con la fatuidad de que un pequeño sector bonaerense —pero qué "europeos" son algunos argentinos y qué poco entienden los términos generales de nuestra historia, de nuestra situación y de nuestra lucha teatral "tercermundista"— como con el lógico recelo que suscita en los nacionales cualquier llegada masiva de extranjeros.

El premio en valenciano recayó sobre la obra "El cólera dels deus", escrita por Josep Lluís y Rodolf Sirera, dos nombres ya importantes en la dramaturgia del país. En las dos ocasiones anteriores —ésta es la III edición del premio en valenciano— el galardón recayó sobre autores residentes en Barcelona. El que esta vez la plica haya revelado el nombre de los hermanos Sirera quizá prueba que el premio ha estado un poco más cerca de su objetivo: estimular, en tanto que premio alcantino, el desarrollo de un teatro del país valenciano. ■ JOSE MONLEON.

Un homenaje a Miguel Hernández

El acto —celebrado en Puente Cultural, con una asistencia que llenó totalmente la sala— tenía una doble finalidad: dar a conocer la obra "El tornillo", del autor Manuel Muñoz Hidalgo, y homenajear la figura de Miguel Hernández. La relación entre ambos objetivos no era caprichosa porque la obra en cuestión está dedicada "al poeta Miguel Hernández y a todos los que a su igual padecen cárcel y persecución" y su acción dramática consiste en una interpretación libre de los últimos días del escritor en la prisión de Alicante.

Luego, el primer objetivo se cubrió a medias, porque una lectura es siempre una forma limi-



Miguel Hernández.

voces femeninas, es un trasunto puramente indicativo del drama. De ahí que, lógicamente, el tema de Miguel Hernández acabara prevaleciendo sobre el de la obra y fuera aquél el centro de la mayor parte de las palabras que se pronunciaron.

Importa recordar en este punto, que Manuel Muñoz Hidalgo —natural de Alcantarilla, actual vecino de Madrid, pero muy vinculado a Orihuela— es autor de una biografía del escritor alicantino y que ha dedicado muchas horas a hablar con quienes fueron sus amigos. Y, por supuesto, con quienes estuvieron al lado de Miguel en la prisión de Alicante. El hecho de que, concluida la lectura de unas cuantas escenas de "El tornillo", tomaran la palabra dos de ellos —más el escultor Víctor González Gil, que fue quien escondió al poeta en Madrid antes de que tomara la fatal decisión de volver a su tierra—, orientó claramente el sentido del acto. No se trataba de recordar sólo a Miguel Hernández, sino a cuantos, supervivientes o no, compañeros suyos de cárcel o no, compartieron su destino histórico.

Los antiguos amigos de Miguel no añadieron ningún dato

nuevo; pero, aun así, valió la pena oírles —al margen de su merecida condición de indirectos homenajeados— por todo lo que hubo en sus palabras de tratamiento antimítico del escritor. Incluso podría decirse que su testimonio cerró el paso a los peligros que suelen aparecer en este tipo de homenajes: la deshumanización del personaje recordado, su esquematización ideológica. Cosa que aun siendo perfectamente explicable —el personaje se convierte en una proyección idealizada de nuestras necesidades, repitiéndose el viejo mecanismo del culto a los santos—, no deja de ser contradictoria en casos como los de Miguel, de los hombres venerados desde supuestos que se definen semánticamente como materialistas.

Por fortuna, el drama de Muñoz Hidalgo no trata específicamente de la figura de Miguel. Si hay un personaje que se le asemeja, tanto por su condición de escritor como por las circunstancias de su muerte. Pero Muñoz Hidalgo, con buen tino, le ha dado otro nombre y ha propuesto una especie de identificación indirecta, salvando así su responsabilidad frente a todo lo que Miguel, más allá de su obra y de

su existencia, por las significaciones que ha ido asumiendo su nombre, es hoy en la vida española. El dramaturgo ha situado la acción en una celda y ha imaginado una serie de diálogos y personajes que, aun con la licencia de toda creación artística, se ajustan a la información recibida de quienes pasaron junto a Miguel sus últimos meses. La obra nos presenta a unos seres vencidos —con independencia del análisis ideológico que cada uno de ellos pueda hacer de esa derrota o de la entereza con que afronte las tentaciones y fatigas—, contradictorios, que en nada se parecen a los santos inquebrantables. Son, sencillamente, víctimas, a las que el autor ha tenido el respeto de no convertir en héroes de película; su verdad está en su lucha y en la interpretación política que nosotros hagamos de ella.

Muchos han sido quienes, como Miguel Hernández, pagaron duramente por sus ideas. Yo creo que es bueno y nos acerca a ellos el recordarles también en la humillación y la derrota, en la inseguridad y en el miedo, sin quedarnos solamente con el fuego de sus páginas más claras y con el gesto de sus horas más fir-

tada de materializar un texto dramático y porque, pese a la experiencia en estos menesteres de Fernando Dicenta —director de la lectura— y de quienes le acompañaron en la tarea, una selección de escenas, condicionada además por la ausencia de

El Centro Beaubourg, 100.000 metros cuadrados de cultura

"Empresa diabólica de un herrero atacado por delirios de grandeza", dijo en 1897 Guy de Maupassant ante la torre Eiffel, y Verlaine "no había visto cosa más horrible, más horrenda, más innoble". El Centro Pompidou (llamado ya más comúnmente Centro Beaubourg) está provocando semejantes reacciones e incandescentes polémicas.

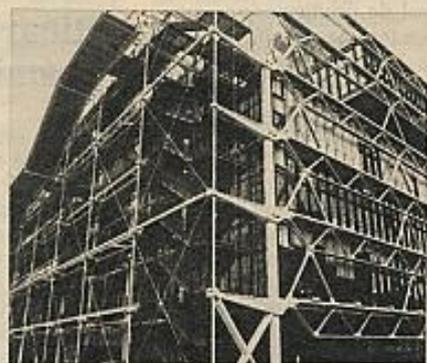
Su coste ha sido fabuloso: este enorme edificio de 45 metros de alto, de 150 de largo y 50 de ancho, en el que se ha utilizado el doble de estructuras metálicas que para la torre Eiffel, equivale a 100 kilómetros de autopista, y con los gastos de mantenimiento se podrían construir 50 liceos por año. Sólo la limpieza de cristales representa cuarenta millones de pesetas.

Centro Beaubourg, decía que le llamaban. Pero también se le conoce por "la refinería", "el trasatlántico", "la fábrica", "el supermercado del arte", etc., porque los arquitectos (el italiano Renzo Piano y el inglés Rogers, ganadores del concurso al que se presentaron 681 proyectos) decidieron ignorar completamente las reglas de la estética consagrada. Las "tri-

pas" del edificio: tubos de climatización, ascensores, montacargas, cables eléctricos con sus fundas, todo está en el exterior, formando parte de la fachada y con sus vivos colores convencionales. Esto le da ese aspecto de refinería o de cuadro de Fernand Léger, como dicen los menos malévolos.

Este sueño de Georges Pompidou, destinado a divulgar la cultura y a recuperar para París el primer lugar del mercado internacional del arte, cuenta con 100.000 metros cuadrados para exposiciones, cine, teatro, biblioteca e investigaciones musicales. Quince mil metros cuadrados están reservados a la biblioteca pública, que posee ya un millón de libros y puede acoger a 1.200 personas permanentemente. El museo dispone de 1.600 obras y de una capacidad de 1.100 personas. En total, el Centro Beaubourg puede acoger a 10.000 personas por día, en todas sus dependencias.

A pesar de todas esas cifras, el Centro Beaubourg es frágil. Ya antes de su inauguración, el ministro de la Cultura, Françoise Giroud, había emitido dudas acerca de la posibilidad de seguir manteniendo las subvenciones para su funcionamiento. Este mastodonte cultural absorberá el 10 por 100 del presupuesto total, ya escaso, dedicado a la cultura. Pero más difícil será aún que Beaubourg encuentre un espíritu. Creado por una voluntad superior y por deseos de "grandeur", le falta con-



vertirse en un lugar de emulación, de creación, del que surja un espíritu nuevo. Y el mayor reproche, aparte de los que se le dedican a su estética (al fin y al cabo, se dice, ya hay muchas fábricas en tinte, y con los tubos aparentes), se refiere a la consagración de París como centro artístico de Francia. Beaubourg va a reforzar más aún el desequilibrio cultural. Se necesitarían veinte Beaubourgs en todo el país, a escala local. Los partidos políticos han tomado posición ante el problema que les plantea estos 100.000 metros cuadrados de cultura climatizada, y el Partido Socialista está aterrado: "El verdadero amo de esa máquina es el poder que lo ha concebido, y que quiere conservar su control. Grandes problemas vamos a tener cuando la izquierda llegue al poder", dice. ■ RAMON CHAO. Foto: MARULL.

mes. A nuestra manipulada memoria le sobran héroes y santos; mejor, pues, no hacer de Miguel —ni de tantos otros como él— un monolito. Bastaría pensar en la personalidad archicatólica de Ramón Sijé —Compañero del alma, compañero— para comprender que Miguel Hernández, como todo ser vivo, no lo era. ■
JOSE MONLEON.

ARTE

Hay que ver la exposición de ese Martínez Ortiz —me decía yo, viendo los anuncios de la prensa y las notas en las galerías—, hay que verle la exposición del Ateneo, porque la que, previamente, ya le había visto en Frontera acreditaban a un pintor de verdad. Además, a mí sí me interesa mucho ese tipo de artista que Martínez Ortiz representa: un artista que pinta en su pueblo y casi para su pueblo... Pero —pensé yo—, con ese nombre —Martínez Ortiz— debe ser un "make-to". Luego vi los papeles: Martínez, Ortiz de Zárate, y no sé cuántos nombres más de los gestados al Norte de las Encartaciones... Es igual, porque los "make-tos" forman parte con plenitud de derechos de la cultura vascongada. Son vascos por decisión propia, como lo era don Daniel Vázquez Díaz, que amaba a aquella tierra. Pero Martínez Ortiz es, además, vasco "de nación".

Antología de Nicolás Martínez Ortiz Ateneo de Madrid

Nicolás Martínez Ortiz —y eso lo sé por su "curriculum", publicado en el catálogo— pasó algunos años en París, al final de "los veinte". Es decir, vivió en París un tiempo en que era muy difícil no acusar de alguna manera el peso del cubismo. Aunque Picasso ya no pintaba "en cubista", en aquel tiempo, Juan Gris —que murió, creo, en el 26— había permanecido cubista hasta última



"Arrantzales", de Martínez Ortiz.

hora. Y quedaba Leger, y Metzinger, y Laurens, y... Los papeles escritos dicen que Martínez Ortiz practicó el cubismo... o un "cierto cubismo". Yo no lo creo, a menos que lo demostrasen con obras a la vista, o al menos que la ambigüedad que ya se insinúa en las palabras, "cierto cubismo", fuese tan amplia que cupiese en ella una pintura de mucha estructura, como la que ha realizado —y realiza— Martínez Ortiz. Era el suyo, me parece, un caso en cierta manera similar al de don Daniel, el cual, aun dentro de su aristada figuración, tampoco llegó a realizar nunca el cubismo. Lo cual es un hecho que se le suele reprochar a don Daniel. Injustamente, porque si él no llegó a adoptar el cubismo fue porque, en su manera de sentir aquel movimiento, por él no podía pasar aquel "humanismo" —humanismo, sí, en el más alto sentido de la palabra— que él iba persiguiendo, aun sin formularlo. Nicolás Martínez Ortiz no realizó nunca el cubismo —me atrevo a asegurarlo, aun sin conocer a fondo toda su obra—, porque en su fuero íntimo, sin expresa formulación, a él le interesaba más otra cosa —otro tipo de humanismo, lo llamaré así— que ya no era el retrato sistemático, sino el testimonio de unos hombres y de unas tierras. Se podría pensar que el hecho de

que Martínez Ortiz, a partir de su tiempo parisino, haya estado siempre vinculado a su tierra vascongada, es un producto de las circunstancias. Yo no lo creo así. Yo creo más bien que las circunstancias han sido organizadas, aun sin premeditación, por el hombre que ni quiere abandonar esa tierra ni quiere dejar de testimoniarla con sus recursos.

Y claro que es natural que se piense en una influencia cubista en este hombre, como se pensaba de la pintura de don Daniel. Pero no es que ellos pasaran por el cubismo: es que el cubismo pasó por cerca de donde ellos estaban... Martínez Ortiz —para concentrarme ahora sólo en él, que es lo que aquí importa— vivió, y vive, un tiempo de la cultura pictórica para el cual era primordial la captación de estructuras. Era el tiempo de los hijos de Cézanne. El cubismo fue la sistematización de aquello. Por eso, las búsquedas en tal sentido fueron paralelas. Y ese paralelismo, que además era generacional, era lo que hacía aparecer como herederos del cubismo a Vázquez Díaz y a Martínez Ortiz. Yo le oí decir una vez a don Daniel, levantando las manos y como tallando piedras en el aire: "Estructuras, estructuras"... ¡Formal, ¡formal! Una pintura sin forma ni estructura está "amariconá". Claro que no

tenía razón, pero esa era su razón. Si le pincháramos un poco a Nicolás Martínez Ortiz, que suele ser más prudente en sus palabras que don Daniel, acabaría dándole la razón al viejo maestro y amigo.

He hablado como al azar del humanismo captado de aquel maestro, diciendo que el de Nicolás era otra cosa. Sí, lo es. Aunque Nicolás haya pintado algún retrato, lo suyo no era sino acaso, tal vez, el paisaje. Y los hombres, como paisaje... Esos hombres como peñascos, al lado de sus trabajos tutelares... Pero hay un humanismo del paisaje. Está en la sumisión normativa de todo lo que el paisaje tiene de azaroso, de gaseoso y licuefacto, a la ley de los hombres, a la geometría. Es la construcción normativizando a la creación.

Lo que ocurre es que hay algo vasco —o tal vez "como vasco"— en el cubismo. No sabría decir por qué, pero me atrevo a insinuar "en qué": en esa omnipresencia estructural que se advierte en toda representación, en las moradas de los hombres como talladas frente al paisaje; en la tendencia a la cristalización de hombres y vegetales, emparentados con eso con un cierto mineralismo... Eso es, más que otra cosa yo creo, lo que acerca a Martínez Ortiz al cubismo. Como yo creo también que era lo que acercaba a aquel "vasco voluntario" que fue don Daniel.

Nicolás podría haber firmado Ortiz de Zárate, y se quedó sólo en Martínez Ortiz. Yo se lo agradezco. Porque si, por una parte, con eso parece haberse alejado un poco de su pueblo vasco, por otra se ha acercado mucho al pueblo: a todo el pueblo.

Ese chico vasco, Martínez Ortiz, está bien. Pero que muy bien. Y además de muy vasco es muy vizcaíno, muy de Bilbao. Eso que ocurre viendo a su obra, la evocación de los Arruz, los Arteta, hasta los Vázquez Díaz, eso es muy bilbaíno... muy de la pintura bilbaína. Porque al margen de cualquier otra consideración, esa gente no cabe duda de que tienen una escuela: una tradición que pasa por todos y que no es ocioso recordar cuando se habla de alguno de ellos. Está bien ese Martínez Ortiz. Yo le agradezco, en primer lugar, a la galería Frontera, y en segundo lugar, al Ateneo, que nos haya traído a ese pintor que desconocíamos. ■ **JOSE M. MORENO GALVAN.**