

ron la práctica de la "Creación Colectiva", por considerar que en ella, aun sin la vieja jerarquía, las tareas son específicas y tienen sus responsables.

En la limitación estaría esa desvinculación que a veces se daría entre el lenguaje escénico y la historia. Ese volver a la anécdota o guiñarnos el ojo con cierta ingenuidad —como ocurre en la coplilla política final— cuando el lenguaje coreográfico-musical está apuntando hacia significados de otro tipo. Podría pensarse, en este sentido, que al "Cándido" del TEI le ha faltado el valor de confiar su significación política a cuanto es propio de su lenguaje y que no ha sabido liberarse de un texto y de una historia que gravitan como un peso, como un hilo conductor, como una tesis, en lugar de ser un material desencadenante e identificado con la forma.

Supongo que más de uno querrá referir el espectáculo a Voltaire y a su tesis política y se dirá que Cándido era un iluso que, tras muchas calamidades, descubrió que éste no era el mejor de los mundos posibles. Creo que para ese discurso sobra la "comedia musical". Se puede ir mucho más al fondo de la cuestión a través de otras formas teatrales. El sentido de la comedia musical está justamente en su capacidad de comunicación y expresión de otro orden de aproximaciones, en su fuerza para hacernos sentir la vida de un modo distinto a como lo hace la palabra. Por eso, andar repartidos entre la comedia musical y ciertas exigencias conceptuales del teatro político al uso equivale un poco a debilitar ambos términos y a olvidar la vieja norma, antes muy bien sabida en el TEI, sobre el hecho de que la significación de un personaje o de una obra no está en sus formulaciones explícitas.

La paradoja sería ésta: el "Cándido" del TEI es mediocre como "Cándido" —y no lo digo en función de Voltaire, sino del drama que, a través de la versión musical, nos es propuesto—, y brillante e innovador entre nosotros como propuesta de un lenguaje de comedia musical. Esperemos que sin la limitación de su pequeña sala —en la que tantas cosas excelentes pudimos ver en la "otra línea"—, el TEI actual pueda poner su nivel técnico, su disciplina y su capacidad al servicio de una unidad que ahora se le escapa un poco por la opuesta raíz de algunos de sus criterios estéticos. ■ JOSE MONLEON.



ARTE

Guinovart o la exaltación de lo elemental

El amigo catalán que me acompaña —amigo mío, claro, pero también de Guinovart— no quiso dejarme defraudado en la Bona Nova, a las puertas del estudio del pintor y tocando insistentemente un timbre que ya se estaba viendo que no iba a contestar. "Vamos —dijo—, te llevaré a su otro estudio, al de Castelldefels. De no estar aquí, allí está, seguro". Y, efectivamente, allí estaba.

A Guinovart le gusta encerrarse en ese estudio que está a dos pasos de Barcelona, pero que ya no es Barcelona, que parece que heredó de un pariente cercano. Le gusta encerrarse allí, porque allí tiene a mano dos elementos primordiales que no puede tocar en la ciudad: el mar y el campo. El mar, y no cualquier mar: el Mediterráneo, eso que constituye casi un mito de Cataluña, más de Cataluña que de cualquier otro pueblo —y no se olvide que Guinovart es muy radicalmente un catalán—. ... Y el campo. Quien conoce a Guinovart sabe muy bien hasta dónde llega su sabiduría y su conocimiento de todas las circunstancias elementales: del pan y del

vino sobre todo, pero también de muchos sabores y olores fuera de toda catalogación: la tierra mojada tras la lluvia, el salitre marinero, la mies recién segada... Por todo ese conocimiento es por lo que yo he dicho en alguna ocasión que, más que un barcelonés —aunque haya nacido y se haya criado en esa ciudad con tantos fermentos burgueses—, Guinovart es un catalán, un campesino que, tras comerse su pan con tomate y aceite, trabaja y juega, como quería Xenius...

Hemos pasado —ese amigo barcelonés que me ha transportado y yo— al estudio de Guinovart en el campo. Yo tenía interés en verle la obra, porque ya sé que se le presenta un otoño laborioso en lo que toca a exposiciones: una en Barcelona, otra en Madrid y otra en los Estados Unidos, en Chicago. Quería estar seguro de verle la obra de estos últimos tiempos, antes de que se desparrame por ahí por el mundo, sin que yo pueda estar seguro de que voy a verle sus exposiciones.

Y, efectivamente, allí, en el

estudio, estaban todos los cuadros de esta temporada, en el suelo y apoyados en la pared, amontonados, muchos de ellos con su cara visible mirando al posible espectador; otros, apilados sobre su reverso. Uno no puede evitar un movimiento casi maquinal y va poniendo todos los cuadros en posición de revista para ver los cuadros de frente y, además, para compararlos unos con otros. Para compararlos: para comprobar el nexo unitivo de toda una temporada de creación artística... Se trata, acaso, de una deformación profesional —mía—, pero no puedo evitarla. Quiero ver siempre, en estas circunstancias, cómo la realidad que informa la pintura de un artista en una cualquiera de sus temporadas es siempre una y la misma. Porque eso es lo que verdaderamente cambia y evoluciona en la obra de un artista —la realidad que la promueve y le da vida— mucho más que la manera de pintar. Las maneras también cambian, sí, pero lo que importa es el otro cambio, el de la imagen del mundo de que su obra es testimonio, porque, en definitiva, el arte importa verdaderamente por el testimonio de realidades que arrastra hasta el espectador... Y no: Guinovart no ha entrado en el descubrimiento de una realidad primordial nueva. El está como hace dos o tres años, en el descubrimiento y exaltación de las cosas elementales: el cacho de palo, el pedazo de cuerda, el primordial elemento constructivo... Lo que sí ha hecho es profundizar aún más en sus imágenes. He dicho imágenes cuando, en realidad, Guinovart es un artista que, a través del "collage", se sirve directamente de objetos preimaginarios o preimaginarios... Pero él es primordial-



Guinovart: pintor total.

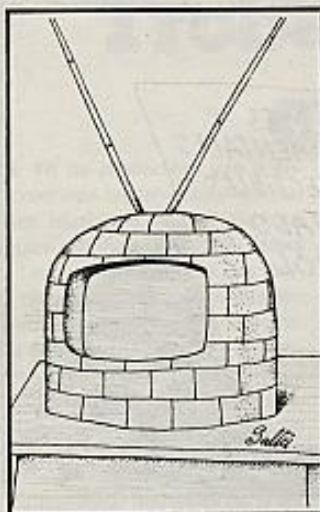
mente un pintor. Tan pintor que, aun en esa tesitura, aun pintando directamente con objetos, como cualquier "pop", aunque él no lo sea, su gran lujo, su facultad específica consiste en transformar en cada uno de sus cuadros los objetos en imágenes. Lo verdaderamente grande de Guinovart es la facultad que él tiene para reducir todas las actuaciones que están presentes en su obra a la ley general de la pintura. En eso procede casi con un instinto transformativo elemental y, yo diría, "animal". "¿Pero es que hay algo que no sea pintura?", podría decirnos, de la misma manera que Picasso apostilló una vez: "¿Pero es que hay algo que no sea arte?". En esta circunstancia, y dando por buena mi hipótesis sobre Guinovart, pienso que un personaje así tiene que defenderse de sí mismo, de su propio instinto transformador y creador, capaz de convertir en pintura a todo lo que toca. "Lo que toca", digo, y comprendo que he dicho algo que ya en Guinovart es creación... Por eso, por esa filosofía implícita en toda su obra, Guinovart es el hombre del "collage": el artista para quien "el collage" es ley de vida en toda su obra. ¿Como un "pop"? No: como un pre "pop". Para éstos, el objeto incorporado es como un argumento insinuativo... Para Guinovart es pintura. Porque no puede dejar de ser pintura. Porque todo, para él, es pintura.

Vámonos para Barcelona, le digo a mi amigo, el transportista improvisado, que permanece inexplicablemente mudo. Y a Guinovart, a manera de despedida: Te espero, para cenar, esta noche, en Can Solé, en la Barceloneta. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

"The last picture show"

Ya es tópico hablar del cine de Peter Bogdanovich como del que intenta reconsiderar o recons-



truir los mejores momentos de todo aquel cine norteamericano —años treinta y cuarenta— en el que tanto las estrellas como los géneros parecían adquirir una personalidad independiente y determinante; épocas del cine que pudieron marcar a varias generaciones en su formación sentimental y casi en una consideración única de lo que es la vida; la mitificación de aquel mundo cinematográfico pudo hacer en muchos que intentaran convertir la vida real en una continuación de la filmica.

En su primera película, "Targets" (estrenada en España como "El héroe anda suelto"), Bogdanovich se "enfrentaba" al cine de terror eligiendo como protagonista al que fuera representante máximo de una de las etapas del género: Boris Karloff. En las siguientes películas a la que ahora se estrena en España, "The last picture show", Bogdanovich repetiría su reconstrucción de los clásicos: "¿Qué me pasa, doctor?" sería una antología inteligente de los mejores "gags" de la comedia; "Luna de papel", una revalorización actualizada de los niños prodigio, y finalmente, "Una señorita rebelde", también estrenada esta misma semana en Madrid y que se comentará en otra ocasión. En todas sus películas, pues, el mundo de referencia para Peter Bogdanovich es el cinematográfico: a él se remite y en muchos casos en él se queda. Una sensibilidad establecida en imágenes que no oculta su procedencia y que incluso es feliz por ella.

"The last picture show" (en España, "La última película", traducción que puede confundirse con "The last movie", de

Dennis Hooper, aún no estrenada aquí; quizá hubiera sido más correcto traducirla como "La última sesión de cine"), es, en la totalidad de las películas de Bogdanovich la que más se remite a toda una época protagonizada por el cine y, sin embargo, la que establece estas claves de la forma más indirecta. Alrededor de unas referencias cinematográficas se concreta la existencia de unos personajes —dos amigos fundamentalmente— que van pasando dolorosamente de la adolescencia a la madurez; en su desarrollo, todo un mundo que va muriendo, que va desapareciendo con ellos y que va dando paso a una nueva aventura, desconocida y, sobre todo, solitaria. Junto a la muerte del local donde se han visto "todas las películas" —que Bogdanovich resume en tres géneros: la comedia, con "El padre de la novia", de Minnelli; el cine bélico, con el cartel de "Arenas sangrientas", de Dwan, y el cine del Oeste, con "Río Rojo", de Hawks— desaparece toda una época. Una generación anterior —que en esta película se perfila a través de un personaje legendario (Sam, el león, que interpreta quien precisamente fuera uno de los artífices de esos géneros cinematográficos, Ben Johnson)— ha ido perdiéndose en frustraciones, en imposibilidades, en amarguras; y todo ello continúa en la generación siguiente que ve perder su juventud sin una posibilidad de respiro, de alegría, de confianza. Los protagonistas de "The last picture show" irán desgajándose solitariamente, enfrentados a la mediocridad y la desesperanza. Vamuriendo en ellos lo que fuera fuente de fantasía —el propio cine, por ejemplo— para ir encontrando en el abandonado y triste pueblo que habitan una realidad patética... Peter Bogdanovich retrata esa adolescencia con rabia y al tiempo con nostalgia. Cada uno de sus personajes será visto por el director con una ternura particular, descubriendo en ellos lo que forma su intimidad y, por tanto, su particular tristeza. Pero todos irán consumiendo su vida en la imposibilidad, incluso de la comunicación; toda la experiencia del joven Sonny ha sido también la de la cuarentona, la de la mujer casada y solitaria, la de la vieja taquillera. En ese pequeño pueblo —que es como el país entero re-

ducido a una calle— se darán cita todas las constantes que Bogdanovich considera que fueron las de su juventud... Una juventud que, entre otras cosas, quedó truncada por la guerra...

Película, pues, nostálgica y sentimental, que no propone una consideración objetivadora de la época porque, entre otras cosas, se remite también a toda una forma de hacer cine: el psicologismo, que Bogdanovich basa en la interpretación —en ocasiones genial— de sus actores: Timmoty Bottoms, la posteriormente "oscurecida" Ellen Burstyn, Ben Johnson y una inolvidable Cloris Leachman, que cierra la película en un primer plano antológico.

"The last picture show" no es sólo la mejor película de Bogdanovich, sino posiblemente una obra maestra. ■ DIEGO GALVAN.

"Insólita aventura de verano"

Lina Wertmuller (de quien en España sólo se conoce "Mimi metalúrgico herido en su honor", y que ha realizado ya tres películas más, dos de las cuales no parecen conseguir el visto bueno de la censura española), viene proponiendo en sus películas la necesidad de reírnos, incluso de lo que ella misma llama "temas comprometidos" en un redescubrimiento del placer de la risa que conduzca al análisis y la reflexión. Sus cuatro películas se dirigen en esta línea a la comedia clásica, donde unos personajes, fundamentalmente dos, desarrollen entre sí las constantes de cualquier relación de pareja con el trasfondo de una situación política que aclare y precise los términos de su enfrentamiento. Esa perspectiva —el sexo como continuación o como resultado de una situación política— añadido al carácter particular que la Wertmuller imprime a sus personajes femeninos (que, sin necesidad de ser los "positivos" de las anécdotas que narra, sí tienen una dimensión más inteligente y real que los esquemas que nos ofrece generalmente el cine machista) han dado a la Wertmuller un carácter polémico; en sus cuatro películas, si éstas han acudido además a concursos de festivales, las discusiones mantenidas por ella respecto a lo que ha hecho o