

El montaje de poemas sobre una música de Juan Cebrián —guitarrista del grupo— y un juego de actitudes plásticas, no puede por menos que ser terriblemente irregular y mezclar a la calidad literaria de algunos textos y a los momentos de expresividad real toda la ganga del helenismo ingenuo y la afectación de un lenguaje corporal técnicamente primario. El tono, más que espontáneo, tiende, en tales casos —y no deja de ser otra tradición—, a ser escolar. ■ JOSE MONLEON.

### Premio El Lebril Blanco: ensayo general de un teatro político

Segunda edición del Premio. Y un texto ganador, "Ensayo general", de Francisco Larranzar, el mismo que con "Carlismo y música celestial" fue finalista el pasado año. La obra completa el título con una frase que aclara su intención política: "Ensa-

yo general" (para la conquista del cotarro), y se autodefine con una expresión —"mamarracho divino"— que nos da también la pista sobre quiénes son los protagonistas del "ensayo": el Opus Dei.

La farsa muestra tres planos: uno corresponde al Olimpo, donde Cibele —diosa madrileña— es asediada por nuevos pretendientes; el otro, a España, donde la Obra —que el autor no menciona nunca de modo explícito— desarrolla el apostolado del poder; el tercero, al mismo teatro, donde los actores y el censor interrumpen varias veces la representación para interpretar su sentido. Esto, al menos, es lo que propone el texto, porque, a juzgar por los criterios del director de El Lebril Blanco, que será quien la monte, no tendría nada de particular que las escenas del Olimpo se redujeran a lo imprescindible y las del censor desaparecieran por completo.

Aparte del interés que, siquiera circunstancialmente, tiene el conocer una obra que acaba de obtener uno de los premios mejor dotados económicamente para el teatro en lengua castellana, el drama nos remite, por su tema, a una importante cuestión:

la necesidad de un teatro abierto de un modo explícito a la vida política española de nuestros días.

Durante años, es evidente que esta explicitud no ha sido posible. La política aparecía siempre, porque no cabe —más allá de la voluntad del autor, que es asimismo un ser condicionado por las circunstancias sociales en que escribe— plantear una acción dramática sin que los personajes expresen, en sus ideas y comportamientos, una realidad general. Pero, aparte de esa táctica significación política, la verdad es que incluso cuando los autores querían ser explícitos tenían que valerse de una serie de claves, con las que, en complicidad con los espectadores, elaboran su escondido discurso. La etapa final del franquismo, por la concurrencia de una serie de factores, modificó la situación. Se multiplicaron las farsas políticas, apareciendo signos cada vez menos ambiguos; se atacó inequívocamente a la dictadura, hasta el punto de pasar, en brevísimo período, desde un teatro donde estaba rigurosamente prohibida toda alusión crítica a la vida política española a un repertorio de Universidades, Co-

legios Mayores y salas especiales —Cadalso, Villarroel, Valencia Cinema—, propuesto por los grupos independientes, subidamente panfletario. La explicación —o una de las explicaciones— de que esto sucediera quizá fuera la necesidad de gritar lo que antes se sugería amordazados, sin que, al menos de momento, se prestara demasiada atención a la nueva realidad. La cuota de anacronismo del panfleto fue así inevitable, puesto que respondía más a la "posibilidad" de decir lo que antes hubo que callar que al tratamiento de lo que "ya" estaba sucediendo. Asíncrona que, en definitiva, es la que nos hacía sentir panfletarios —en el sentido peyorativo del término— una serie de representaciones destinadas a explicitar cuanto, año tras año, habíamos aplaudido en su obligada implicitud. El simple hecho de poder, en fin, decir ciertas cosas sin ninguna cortapisa evidenciaba que la situación era otra, y, por lo tanto, que podíamos descolgarnos de la realidad si nos empeñábamos —por ejemplo, haciendo de la represión una categoría abstracta y absoluta, en lugar de pormenorizar sus mecanismos, sus

**El SEAT 131 es un coche seguro. Con habitáculo reforzado por tres anillos de acero, estructura diferenciada en tres secciones, dirección articulada, parachoques absorbentes... Cumple las normas internacionales de seguridad más rigurosas. Porque un coche de hoy debe ser así.**

SEAT 131 De primera clase.



# Tómela. Evita nervios y dolores de cabeza.



- Composición:** Pequeña Tarjeta de plástico; pesa 2,5 gramos, mide 85 mm de ancho por 153 mm de largo, (tres veces menor que un billete de mil pesetas). Cabe fácilmente en cualquier bolso o billetero, incluso en un pequeño bolsillo.
- Indicaciones:** Se ha demostrado extraordinariamente eficaz como tranquilizante contra la preocupación de llevar suficiente dinero en efectivo, ya que lo sustituye con ventaja. Sus efectos son igualmente válidos en España como en 120 países de todo el mundo, donde ha sido largamente experimentada con notabilísimo éxito. Se comporta magníficamente cuando se desea aplazar los pagos durante meses, casos en los que además es muy práctica porque el usuario no precisa hacer ninguna consulta.
- Dosificación y modo de empleo:** A partir de los 18 años, puede tomarse tantas veces al día como se considere necesario. Basta mostrarla en el momento de pagar sus compras.
- Administración:** Extraordinariamente sencilla, a través de una sola factura mensual que resume todos los usos del mes anterior.
- Contraindicaciones:** Ninguna. Elaborada y servida por el Banco de Bilbao.



causas y la evolución de sus distintos niveles— en gritar las ideas nacidas de la imposibilidad de gritarlas.

Necesitamos, me parece, un teatro específicamente político, que no se quede en las cuestiones generales, en los grandes principios, en la fácil sátira de los pequeños dictadores, es decir, en el plano estrictamente ideológico, para que contribuya, en contacto con los procesos reales, a la creación colectiva de un nuevo concepto del poder, de una responsabilidad activa, que no se eluda con la simple denuncia de la Administración. Actitud esta última engendrada por los años de franquismo, y quizá, a fin de cuentas, una de las formas indirectas de contribuir "desde la oposición" a su supervivencia.

Yo no sé si el día que se represente "Ensayo general", el Opus será una sombra del pasado o un cuerpo resurrecto. Tampoco está claro si las elecciones de junio se recordarán como un fracaso o como el comienzo de una nueva etapa. Ni si tendremos una Constitución democrática, o se dirá —no sabemos por quién— que el sufragio es una libertad ilusoria, de la que ya habremos sido salvados. La democracia —con sus connotaciones inicialmente reales de "formal" y "burguesa"— es todavía una posibilidad, quizá cada vez un poco más sólida, pero contra la que se alzan todas las exasperaciones totalitarias alimentadas por la guerra y por el franquismo. Pero, antes, ya la República ¡duró tan poco! Y antes ¡se dijo tantas veces el iluminado "No es esto" en vez de defender y ensanchar lo conquistado!

España necesita de una reflexión política en la que el teatro tiene su parte. "Ensayo general" está en la lista, quizá con una dosis, inevitable todavía, de halago pseudorrevolucionario.

■ J. M.

## ARTE

Si Lucio Muñoz no fuera quien es, y si yo no fuera quien soy, no dudaría en llamarle, teniendo en cuenta lo que hace, con una palabra que está bastante de moda en estos tiempos. Le llamaría "matérico". Pero no. Lucio es muy simpático, y yo me niego a llamarlo con ese nombre tan feo. "Eso de matérico lo serás tú", podría responderme él, que es cabeza de familia muy honrada y padre de unos

chavales formidables... "¡Matérico!, ¡So matérico!", Renuncio a esa palabra, como renuncio a otra palabra que podría caer en la tentación de pronunciar: "Escultopintor". No: eso no, aunque use para su trabajo gubias, formones y martillos. No, por las mismas razones que me niego a usar la otra: por estética.

Pues bien, ese pintor de materias tiene ahora abierta una exposición en la sala grande de Juana Mordó, en "la gran Juana". Vamos a verla.

## Lucio Muñoz, en la Sala grande de Juana Mordó. Madrid.

Pintor de materias, digo. Lucio Muñoz practicó "en hora temprana" —en su tiempo histórico correspondiente— el "aformalismo". No fue un oficiante de las iglesias aformalistas de la época —por ejemplo, aun viviendo, como vivía, en Madrid, no perteneció al grupo El Paso aun cuando era muy amigo de sus componentes—, pero practicó a su manera el aformalismo. Lo practicó, sobre todo porque él quiso responsabilizarse hasta el fondo de sí mismo con el cultivo y el análisis de las materias, para lo cual evidentemente le daba mucho pie la estética aformal. Y yo no puedo dejar de recordar todo lo que él tuvo que sacrificar de un pictoricismo lleno de sensible delicadeza para poder lanzarse totalmente al cultivo de las materias. A veces, para poder actuar limpiamente en una sola dirección... ¡cuantas cosas tiene que menospreciar un artista!

Tiene que menospreciar, sí, muchas cosas, pero la verdad es que Lucio ha menospreciado, aparentemente, muchas cosas que se le daban con su antiguo pictoricismo, las cuales ha recogido, las ha vuelto a encontrar ahora, por la vía de las materias... En aquella su antigua fórmula expresiva, Lucio practicaba en los dominios de un color, o de una gama muy restringida de colores, con sus matizaciones y hasta con una gama de sombras, con lo que alcanzaba delicadísimas suculecias. Ahora, y ya desde hace años, lo que hace Lucio es incorporar a las matizaciones y a las gamas —el gran lujo de los colores— las luces y sombras, los gruesos y los perfiles de las materias en sí mismas. Lucio Muñoz pinta con las materias. "Pinta" sí, no como cualquier otro pintor, que se vale de pigmentos que también son materias. Pinta valiéndose con lo que de voluminoso —o

con lo antivoluminoso— tiene la materia en sí misma, con su grosor y su delgadez. Por eso, las herramientas habituales de Lucio no son sólo pinceles y tubos de color: son también martillos, gubias, escoplos y formones, pues para pintar, nuestro pintor usa fundamentalmente madera, grandes tablas de madera, que él manipula, hunde, corta, machihembra y clava. Por eso, un cuadro de Lucio nunca se ajusta a la formación clásicamente bidimensional del cuadro preestablecido, sino que posee su propia geografía.

Pero de todas maneras, lo que sugestiona de la pintura de Lucio no es tanto su vividura como pintura traspasada por la propia materia. Es su vivencia elemental, con la cual no podemos evitar el sentirnos identificados. Nos ocurre con la pintura de Lucio Muñoz como nos ocurre con la pintura de otros tiempos cuando, de pronto, volvemos la vista hacia cualquier manifestación expresiva de cualquier forma de primitividad: una tabla



"Metis acre", de Lucio Muñoz (1975).

románica, la hoja en pergamino de un manuscrito mozárabe... Encontramos que hay un trasunto de verdad en esa manifestación primitiva de la elementalidad del hombre. Claro está que Lucio ni es elemental ni primitivo. Su posición es perfectamente voluntaria, y él no trata de engañar a nadie en ese sentido. Pero recurre a la elementalidad que también hay en él. Y eso, claro que nos interesa y aun nos conmueve. A todos. No es necesario para ello que seamos artistas. Un artista es un hombre que expresa lo que está en todos nosotros. Por eso lo "comprendemos". Pues "comprender" es sentirse uno comprendido en la expresión de un artista. Al menos en arte, las cosas son así.

■ JOSE M. MORENO GALVAN

## CINE

### Un guión insalvable

Una de las cuestiones "académicas" que se suelen plantear hablando de cine es si sobre un mal guión puede hacerse una buena película... Respuestas y ejemplos hay para todos los gustos, pero en la mayoría de los casos la solución es negativa; sólo los grandes directores —y tampoco siempre— se muestran capaces de superar el gravísimo lastre de un guión fallido. Y una clara muestra de ese mal resultado habitual la tenemos ahora mismo en la cartelera madrileña: *Gusanos de seda*, de Francisco Rodríguez, sobre guión de Ramón de Diego, film incluido (pese a la oposición de sus autores) en el antidemocrático Festival de Cine de San Sebastián del pasado 1976.

El núcleo central de "Gusanos de seda" es una historia de explotación, la sufrida por una deficiente mental con quien se casa por interés un maduro oficinista, dominado a su vez por una madre despótica y represora. Las semanas inmediatamente anteriores y posteriores al estallido de nuestra guerra civil constituyen el ambiente temporal en que tal anécdota se inserta, dentro de unas intenciones de alcance parábólico sobre las fuerzas sociales en litigio. Pero una historia así únicamente podía mantenerse mediante un guión de gran solidez dramática, donde —además de salvarse el escollo que siempre supone un protagonista subnormal, y la dificultad que entraña toda construcción parábólica— se motivara con claridad y eficacia, con credibilidad y lógica, el comportamiento de los distintos personajes que van modificando la anécdota. Exactamente lo contrario de lo que sucede en el guión de Ramón de Diego, arbitrario, discontinuo, absurdo, donde cada fragmento de película apunta en una dirección que luego desmiente, tomando otra que pronto vuelve a abandonar, y así incesantemente. Con gratuidades como todo lo relativo al personaje interpretado por Miguel Narros (¿por qué huye del Madrid de 1936 un combatiente republicano?); con trampas narrativas como la detención del cada vez más entontecido protagonista masculino; con concesiones como la sexualidad