

●ARTE●LETRAS●ESPECTACULOS

quiere, pues, una entidad tan fuerte que, por sí mismo, le sustrae todo protagonismo al ámbito circundante. Las cosas no se diluyen en el espacio, sino al revés, el espacio es capitalizado por cada cosa. Digamos, para trazar un paralelo más bien herético, que él vota por Zurbarán frente a Velázquez... Por eso, su «realismo» llega a desbordarse, y adquiere caracteres como mágicos. Ahí es donde él actúa luego para darle un toque simbólico a su figuración. Y, por ejemplo, toma entonces a la cabeza —más bien antipática, todo hay que decirlo— de don Luis de Góngora y la remata con una alusión entre olímpica y desmitificadora, cuyo sentido último ni siquiera se cuida de explicarnos... Porque Mensa lo que hace es aludir a una realidad valiéndose de viejas realidades conocidas...

ROLANDO

Galería Península digo, y no «Grosvenor», como se llamaba antes, porque esa galería ha querido cambiar su antiguo nombre pedantesco cosmopolita, por ese nuevo, más real. Y digo Rolando, porque así quiere llamarse el

joven pintor sevillano Rolando Campos. Pues a ese Rolando, toda la crítica le ha llamado «realista» o «hiper-realista», o «realista-mágico», o «realista-mágico». Dejemos lo de «hiper» y lo de «mágico», ¿pero realista? ¿Por qué? Porque anda a vueltas con los fantasmas de la realidad. Pero, entiéndase bien, con los fantasmas, no con la realidad directamente. Como su paisano don Juan. Como su paisano don Miguel de Mañara o, si así lo queréis, como Valdés Leal. Rolando vive en Sevilla, y esa ciudad, tan llena de efluvios vitales, no nos deja gozar nunca del olor de un jazmín sin que, por la próxima esquina, no se perciba, agazapada, la fría mano de la muerte. ¿Sólo de la muerte? También de los fantasmas o, por lo menos, de ciertas máscaras de la realidad. De todo ello, de máscaras y de fantasmas, está llena la pintura de Rolando. Sobre todo, del fantasma de la guerra. Parece mentira, en esos ámbitos extrañísimos que Rolando crea, a veces como translúcidos, se ve con frecuencia a un despojo de hombre vestido como para la batalla de Berlín y, junto a él, la desnuda opulencia de una hembra joven... Otras veces pinta Rolando la soledad,

o la incomunicación entre un grupo de seres... Rolando pinta en Sevilla, su ciudad. Ni el olor sensual de sus noches, ni su primavera, aparece aludida en esa pintura. Aparece, en cambio, la soledad, la incomunicación, los fantasmas, la cercanía de la muerte. Todo eso es tan de allí que, si tuviéramos que recurrir a argumentos para justificarlo, parecería que echaba mano de tópicos. Y otra vez tengo que hablar, como en el caso de Mensa, de las razones de su pintura frente a las razones de la realidad que expresa. Decía yo en la introducción a su catálogo —porque fui yo quien le organizó a este pintor su exposición de Madrid— que Rolando es... lo que no es Velázquez. Y lo justificaba aludiendo a la diferencia de concepción espacial que tienen uno y otro. Rolando, como un pintor del siglo XV, como un gótico, pinta minuciosamente a la persona y sitúa al espacio envolvente como fondo. Velázquez pinta al espacio y, dentro de él, fluctúa la persona como un punto de referencia. Es decir —decía yo casi textualmente—: Velázquez pinta a la persona desde el espacio; Rolando pinta al espacio desde la per-

sona. Son dos conceptos del humanismo, pero ambos son «el humanismo». A Rolando hay que situarlo dentro de una escuela que tiene hoy, particularmente en Sevilla, mucho predicamento. Ya lo veréis. Pero, sea como sea, ese es un nombre que va a ser decisivo en la pintura joven de España. Ya lo veréis también.

EL FANTASMA DEL SURREALISMO

En la introducción al catálogo de Carlos Mensa, Mario Vargas Llosa no puede evitar aludir a un hecho que él ve como telón de fondo de su pintura: el surrealismo. Probablemente, Rolando no sabe nada del surrealismo, pero lo que él no sabe lo sabe su pintura. Y, también, sin duda, hay sugerencias surrealistas en ella por vía indirecta. Creo que en estas mismas páginas hablo yo de la supervivencia surrealista... Es natural. Aunque ese movimiento no tenga ya preponderancia directa, hay que decir, sin embargo, parodiando desvergonzadamente las conocidas palabras que «un fantasma recorre Europa: el fantasma del surrealismo». ■ J. M. MORENO GALVAN.

rio», de Damiani, y «En nombre del pueblo italiano», de Risi, son ejemplos —escasos pero concretos— que han llegado hasta nosotros en esta misma temporada. A ellos viene a añadirse «Detenido en espera de juicio» («Detenuto in attesa di giudizio», 1971), de Nanni Loy, ataque frontal contra el abuso de autoridad que supone la prisión preventiva y crónica de las situaciones que puede originar. Film valiente, comprometido, recoge un caso individual llevado hasta el límite para mostrarnos la incongruencia e injusticia de todo un

prueba su impotencia para salir de la situación en que un entramado de leyes, disposiciones administrativas y reglas burocráticas le han colocado sin comerlo ni beberlo. Es la indefensión del individuo ante la maquinaria del Poder, es Kafka encarnado en textos legales, «carabinieri» y celdas de castigo. La metafísica, filtrada por los pasillos del Palacio de Justicia. El máximo acierto de Nanni Loy consiste en mostrar al espectador que si el caso que narra es personal, ello no significa que sea excepcional. Los gritos de los



«Detenido en espera de juicio» («Detenuto in attesa di giudizio», 1971), de Nanni Loy.

sistema. Un ingeniero italiano residente en Suecia —donde regenta una pequeña empresa de construcción— vuelve a su país con su mujer y sus hijos a pasar unas vacaciones. Al atravesar la frontera es detenido sin más explicación, acusado —según sabe bastante más tarde— de haber matado involuntariamente a un súbdito alemán, al que ni siquiera conoce. Esperando ser interrogado por el juez de instrucción, se ve trasladado de cárcel en cárcel, mientras su mujer —a la que no ha podido avisar de nada— intenta averiguar su paradero. Durante meses, un hombre inocente (que soñaba con el regreso al «país donde florecen los naranjos», que cantaba durante el viaje las excelencias de su adorada Italia) com-

amotinados en el penúltimo penal pisado por el personaje tan bien entendido por Alberto Sordi, informan de la amplitud de la situación, de que «a espera de juicio» se hallan muchos reclusos desde hace meses. Por otra parte, la adscripción social del protagonista (burguesía «fuera de toda sospecha») viene utilizada como medio eficaz de lanzar al público la clásica advertencia de «a usted le puede suceder otro tanto». Además de contarnos esta angustiada experiencia, Loy da un repaso crítico a las características y funcionamiento de los centros penitenciarios. Sin que su mirada sea tan profunda o radical como para poner entre paréntesis la razón misma de su existencia, el cineasta italiano sí pare-



Rolando.

CINE

Cárceles, que no son del alma

En diversas ocasiones nos hemos referido al cine italiano (o mejor, a una zona de su producción) como un cine vivo, testimonial, deseoso de participar polémicamente en la problemática de su país. «Confesiones de un comisa-

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

ce colocar el cartel dan-tesco de «dejad toda esperanza» a la entrada de cada prisión. Con ello se une «Detenido en espera de juicio» a un grupo de obras («Fortune and men's eyes», de Hart; «La casa de cristal», de Gries; «La cavale», de Mitrani; «L'istruttoria è chiusa: dimentichi», de Damiani, y —tangencialmente— «Torino nera», de Lizzani) que hablan del total desprecio al ser humano, del proceso de degradación que significa una estancia entre rejas según los cánones establecidos. Films de estos tres últimos años, todos ellos —con numerosos precedentes, en especial dentro del cine americano— parecen diagnosticar con urgencia las bases falsas de una sociedad que necesita de la represión más absoluta para seguir sobreviviendo.

Que «Detenido...» me parezca una excelente película no conlleva una aprobación absoluta del trabajo de puesta en escena de Nanni Loy (Cagliari, 1925), torpe en los comienzos de secuencia y en el excesivo uso del «zoom». Se sitúa, sin embargo, al nivel de su mejor obra —«Le quattro giornate di Napoli», 1962; fragmentos de «El padre de familia», 1967— en el empleo de una progresión dramática creciente, que alza el film desde la comedia «a lo Sordi» hasta el documento estremecedor de la destrucción de un hombre, beneficiado por la libertad con que hoy se pueden tratar en Italia determinados temas, «tabúes» entre nosotros.

Y es que, como decía a mi lado una señora de la calle Goya, «estas cosas, mire usted, no pasan en España...». Inevitable reverso del cine político que nos llega. ■ FERNANDO LARA.

Paseo en busca de la libertad

En toda su filmografía, John Huston ha en-

tendido la vida del hombre como una aventura trágica en busca de la autoafirmación, de la libertad. Una aventura que enfrentaba al hombre —dramáticamente configurado en la casi totalidad de sus películas por un personaje desclasado con la Naturaleza («Moby Dick», «Vidas rebeldes»), con sus semejantes («Los que no perdonan», «Cayo largo»), consigo mismo («Freud», «Moulin Rouge»), con fuerzas estructuradas y poderosas destinadas a lograr la reducción del hombre a la nada, predestinadas a conseguir el fracaso final de la aventura.

Un temperamento joven acompañado de un pesimismo vital han determinado la obra de Huston en los límites de un cine épico con ribetes fantásticos que no puede evitar el carácter parábólico de sus películas. Cada nuevo título de Huston es un intento apasionado por tratar de encontrar en la lucha eterna del hombre por su libertad unos elementos objetivos que condicionen un final esperanzador. Sin embargo, cada nueva lucha vendrá coronada por el fracaso, como la muerte del capitán Achab en su frenética búsqueda de la ballena blanca, o como el oro volador de «El tesoro de Sierra Madre». Y Huston explica en sus películas cómo ese fracaso no es un inevitable destino del hombre, sino un mal entendimiento que éste tiene de su propia naturaleza, una mala organización que éste ha llevado a cabo con su vida.

«Paseo por el amor y la muerte» (1969) es, en este sentido, una película resumen o, cuanto menos, una película típica del cine houstoniano. Dice Mireille Amiel en «Cinéma 71» que es una desviación del Mayo francés. Y es muy posible que sea esta una consideración acertada, ya que en «Paseo por el amor y la muerte», Huston abandona su clásico personaje marginado o «perdedor», para narrar la historia de un hombre joven que

quiere ver el mar, que quiere, en fin, llegar a la libertad. Y continuando con su lúcido afán parábólico, Huston ambienta su película en una personal guerra de los Cien Años. Ambientación que resume astutamente muchos condicionantes de nuestro tiempo presente: una violenta división en clases sociales, una aristocracia-burguesía atormentada por su condición, unos conceptos religiosos anacrónicos e inútiles, un arte aislado de cualquier compromiso, un ambiente opresivo, en definitiva, para que Héron de Foix, el protagonista, no pueda llegar al mar limpiamente, no pueda plantearse su propia libertad sin manchar sus manos con la violencia de su época.

Huston, en este caso, descubre a su protagonista las ventajas del amor. Y le obliga a comprometerse en una relación para que no llegue solo al mar. Pero defender esa relación es también comprometerse con el momento histórico. Y Héron de Foix, hombre puro que sueña con un paraíso mejor, no podrá evadirse de la muerte, única libertad posible en un mundo privado de todas ellas.

«Paseo por el amor y la muerte» es una visión amarga, que podría ser también autobiográfica, de la imposible independencia, y, al mismo tiempo, una crónica objetiva de los condicionantes de esa imposibilidad. Pero también un grito saludable del viejo Huston, que defiende una marginación a la estupidez-ambiente, que propone un olvido total de las reglas y las represiones, y este es un grito bélico que entiende que esa independencia privada es un enfrentamiento violento.

Maltzada por los productores, poco entendida por los críticos, «Paseo por el amor y la muerte» es una película maldita que, afortunadamente, se estrena ahora en España. ■ DIEGO GALAN.

TEATRO

Inteligente y divertido «Arniches Super-estar»

Un par de semanas atrás comentábamos en estas páginas el interés del «Arniches Super-estar» dentro de la profesión teatral española. Se trataba, de hecho, de la primera cooperativa «radical» formada por actores en muchos casos bien colocados dentro de la profesión. Una cooperativa que había producido el espectáculo a partes iguales y que repartiría también sus ingresos a partes iguales entre los actores, el director, los escenógrafos, los músicos y el coreógrafo.

Los problemas de un trabajo así concebido tenían que ser, necesariamente, muchos. No es lo mismo que un grupo de gentes, a partir de su común vocación teatral, de una cómoda relación personal, de unas ideas y gustos más o menos compartidos, de un «estilo» de vida afín, se reúnan para intentar llegar al profesionalismo a través de una cooperativa —como sería el caso de los Teatros Independientes— que dejar a Nuria Espert o a Adolfo Marsillach para entrar en el reparto de riesgos y de ingresos.

Pensar que de esta asociación cooperativista entre profesionales regulares del teatro español podía salir un espectáculo lleno de homogeneidad y precisión hubiera carecido de sentido. Aquí nadie estaba, en principio, dispuesto a renunciar a su personalidad, por más que hubiera un director. ¿Y cómo esperar que se ensamblaran las

distintas personalidades en su primer trabajo en común? Pienso que, en definitiva, «Arniches Super-estar» debe haber servido para que muchos de sus actores se conocieran por primera vez entre sí —más allá de esa fácil solidaridad que siempre se establece entre la oposición— y para que se hayan planteado, de un modo práctico, los problemas de una cooperativa.

De hecho, si consideramos la presión del medio ambiente y de la organización actual del

Super-estar» es uno de los dos o tres espectáculos más importantes de la escena española de los últimos años, por cuanto significa haber llevado a término, con gran dignidad teatral, un esfuerzo de colaboración y de organización tanto más meritorio cuanto difícil. Porque una cosa es decir «lo que convendría hacer» y otra, como han hecho los del «Arniches Super-estar», conseguirlo.

El espectáculo aparece dividido en dos bloques claramente dife-



teatro español, la cooperativa «tenía que ser» un fracaso. No en balde fracasaron otros intentos anteriores. Lo que quiere decir que la cuestión se planteaba en términos más o menos como éstos: o «Arniches Super-estar» no llegaba a estrenarse o era un fracaso teatral, con el consiguiente deterioro del proceso que están impulsando los actores más conscientes del teatro español, o «Arniches Super-estar» alcanzaba el suficiente nivel para legitimar la cooperativa y poder seguir adelante por ese camino.

Pienso que en casos como éste, el escribir en TRIUNFO es una verdadera suerte. El lector no busca en estas páginas que digamos, simplemente, que el espectáculo es bueno o malo, sino que lo situemos dentro de nuestras coordenadas generales. Desde este punto de vista, yo no tendría ningún inconveniente en escribir que «Arniches

reñidos. En ambos dominan el humor y un sentido de «comedia musical», pero entre «El señor Badanas» y «La estrella de Olimpia» hay una clara diferencia, accentuada en la primera el carácter trágico, la crítica directa de los procedimientos de la «carrera política»; más divertida la segunda, una versión arnichesca de «Bola de sebo», de Maupassant. Versión, por lo demás, no sólo más divertida que la ofrecida en «Hotel Comercio» —que estuvo en el Reina Victoria hasta hace poco—, sino, también, mucho más cercana a nosotros, sobre todo por la presencia de un abate muy impregnado de connotaciones hispánicas.

El trabajo tiene, en su sentido global, muchos alicientes. Asoma por todos los lados la voluntad de escapar a las formas trilladas del teatro cómico, de jugar con el teatro y pedirle