

nen un Q. I. (coeficiente intelectual) bajo porque, al ser descendientes de esclavos, constituyen una muestra de una población muy particular, caracterizada por la pasividad y la débil inteligencia. Para Eysenck, lo mismo sucedería con las otras minorías étnicas en los EE. UU. (españoles, italianos, griegos). La «debilidad intelectual hereditaria» se explicaría por el fenómeno de la migración selectiva: son los más débiles y menos inteligentes los que emigran.

Las consecuencias políticas de tales planteamientos serían la urgente necesidad de una acción eugénica (esterilización, por ejemplo) en dichas minorías étnicas, pues de lo contrario, según esta hipótesis, estaría en peligro el patrimonio genético global de la «nación americana». Lo que Eysenck y otros racistas vergonzantes ignoran o no admiten es el contenido cultural y sobre todo de clase que inevitablemente conllevan los «tests de inteligencia», ya que en realidad lo que se mide es la aptitud a pasar el «teste». Si elaboramos un «teste» con conceptos culturales familiares a niños hijos de campesinos y lo pasamos a niños de la gran ciudad, éstos resultarán mucho menos inteligentes que los primeros. Lo mismo sucedería a la inversa. De igual modo, un «teste» elaborado con los conceptos ideológicos y culturales del *establishment* americano determina un Q. I. bajo en niños negros. Si los norvietnamitas hubieran elaborado un «teste» para los prisioneros norteamericanos, hubieran encontrado posiblemente en éstos a una población de débiles mentales. Sin negar la diversidad genética entre razas o entre individuos, experiencias recientes demuestran que lo que es determinante en este terreno es la influencia del medio (origen y si-

tuación de clase, aspectos culturales, etcétera), y no el patrimonio hereditario. La «igualdad de oportunidades», sin duda, no existe, pero no por causas genéticas, sino por razones sociales. ■ JOAN SENENT-JOSA.

«El patio de monipodio»

Alvaro Custodio es uno de los muchos españoles que exiliado en el 39, ha realizado luego una sólida labor en un país latinoamericano. En su caso, en México, donde desde 1953, en que fundó la compañía Teatro Clásico de México, ha dirigido y adaptado cerca de treinta espectáculos. A su etapa española corresponde el haber sido actor de La Barraca, pero es en América donde ha madurado su personalidad literaria y su condición de hombre de teatro. El ocuparnos de él en esta sección se debe a que acaba de llegar a nuestras manos una edición de «El patio de monipodio», mojiganga en dos actos basada en «Rinconete y Cortadillo» y «El celoso extremeño», con adiciones de «El rufián dichoso», «El rufián viudo llamado Trampagos», algunas frases del Quijote y el personaje Pedro de Urdemalas. La edición incluye un amplio prólogo del propio Alvaro Custodio, en el que se barajan una serie de juicios sobre la obra de Cervantes y también una explicación de la estructura de la elaborada mojiganga. Sobre el primer punto es singularmente interesante la referencia a los problemas que tuvieron los escritores españoles del Siglo de Oro para manifestarse, de lo que es un curioso ejemplo el caso de las dos versiones de «El celoso extremeño», la escrita originalmente y la que se imprimió en 1612, des-

pués que el autor hiciera los cortes y cambios que consideró prudentes. El cotejo entre ambos textos tiene una gracia macabra, de la que es buena expresión este comentario de Rodríguez Marín: «Mucho ganó la moral con la enmienda, ciertamente, pero otro tanto perdió la verosimilitud». Custodio se esfuerza, en todo caso, en restituir a los textos la dimensión y la intención primera de Cervantes, ordenando un texto —a veces sólo suyo— de innegable encanto.

Sucede, sin embargo, que es muy difícil saber exactamente el grado de «teatralidad» de la propuesta. A veces parece demasiado dominada por la literatura, por el amoroso afán de Custodio de darnos una imagen lo más completa posible del ingenio de Cervantes. La cuestión no la resuelve del todo la lectura. La música y los bailes, por ejemplo, son parte importante, señalando el propio Custodio que caso de representarse la obra en España, ese es un capítulo que debería modificarse, divulgadas ya una serie de canciones de la época que cuando estrenó «El patio de monipodio» desconocía. Ponernos a analizar la procedencia y trabazón de los diversos fragmentos nos llevaría a un tipo de trabajo más erudito que propio de esta sección. Importa, pues, sobre todo aprovechar el volumen para dar noticia de Alvaro Custodio y de la labor que desde hace veinte años realiza al frente del Teatro Clásico de México. Que trabaja, fundamentalmente, sobre el Teatro Clásico español. Añadamos, para señalar el interés de este exiliado por la vida teatral española, que él fue quien presentó recientemente en México el «Tartufo», de Molière-Llovet-Marsillach, y «Olvida los tambores», de Ana Diosdado. ■ J. M.

ARTE

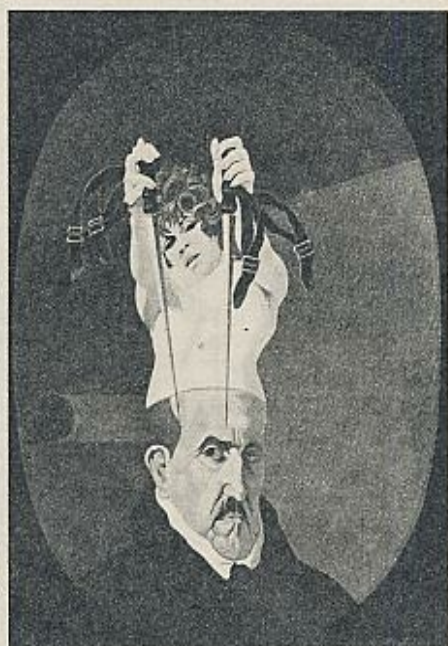
Dos formas de enfrentamiento con el realismo

La de Carlos Mensa, de una parte, y la de Rolando Campos, de otra. No hay manera de asociar legítimamente a dos artistas bajo un mismo epígrafe... como no sea que ese epígrafe, como en este caso, se refiera exclusivamente al procedimiento. Nada de pensar en una unidad de estilo ni, mucho menos, en una identidad de realidades y de propuestas. Si los agrupo aquí es para proceder inmediatamente a su disyunción.

La pasada semana hablaba yo del realismo, a propósito de Paco Peinado. Efectivamente, si no atendemos mucho a los matices, hay mucho realismo diluido en todo el arte de hoy. ¿Mucho realismo o, en plural, muchos realismos? Ahí tenemos dos ejemplos de ellos: el barcelonés Carlos Mensa (1936) y el sevillano Rolando Campos (1947). De todas maneras, si, ambos son "realistas". No porque ellos atiendan de una manera rigurosa a la figuración, sino porque, en su imagen, el "argumento" importa decisivamente frente a la imagen propiamente dicha.

CARLOS MENSA.
Galería Iolas-Velasco, Madrid.

Carlos Mensa se sitúa mucho más fieramente en una posición de ataque. Toda su pintura tiene una argumentación. Y todos sus argumentos conducen directamente a un denuesto, a un ataque verdaderamente sañudo, a lo que parece exalta... Si se



Carlos Mensa.

trata de un torero —esos toreros bárbaros del siglo XIX, tan peculiares de la pintura de Mensa—, siempre se advertirá en esa obra que la barbarie es la primera condición de la personalidad que se exalta... Si se trata de una mujer, una de esas mujeres desnudas que él tanto ha prodigado, no se la verá jamás —como la Bella de Urbino, de Ticiano— deleitándonos con su plenitud ideal y gloriosa, sino mostrándonos, incluso en su estado juvenil, los síntomas de su prematura decrepitud, la flebitis deformante o la caída triste de sus carnes flácidas. Mensa es un «realista», en el sentido más radical del término: es un realista, porque siempre está contra toda posible sugestión idealizadora: porque siempre está contra todo idealismo.

Yo comprendo que el apelativo de «realista», que casi siempre se le concede a Carlos Mensa, se le otorga casi espontáneamente por otra cosa: por su estricta sujeción a una cierta narrativa de las personas y de la realidad. A mí, sin embargo, me parece que eso último, la estricta sujeción a la

narrativa, es, más que la causa, la consecuencia visible de su condición de realista, la cual viene determinada, mucho más que por eso, por su lucha contra toda idealización. Toda pintura de ese tipo tiene una conciencia más o menos lúcida de sí mismo y de su propia actuación; tiene, para decirlo con palabras mayores, una filosofía de su testimonio. Por supuesto, también la de Mensa, y aunque él no se haya explicado nunca, creo que no rechazaría el antiidealismo que fundamentalmente le atribuyo. Pero toda pintura es, ante todo, una forma de enfrentamiento con la realidad, una manera de interpretarla... un estilo. También, la de Mensa.

La pintura de Mensa se realiza detallando cuidadosísimamente cada parcela del objeto de su figuración... miniándolo. Nunca le deja a la pintura tener expansiones válidas en sí mismas —gruesos de pincelada, libertades de color, etcétera—, sino que todo sirve a un claro oscuro que está, a su vez, al servicio riguroso de la figuración. Cada uno de sus objetos ad-

●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-