

(Viene de la página 43)

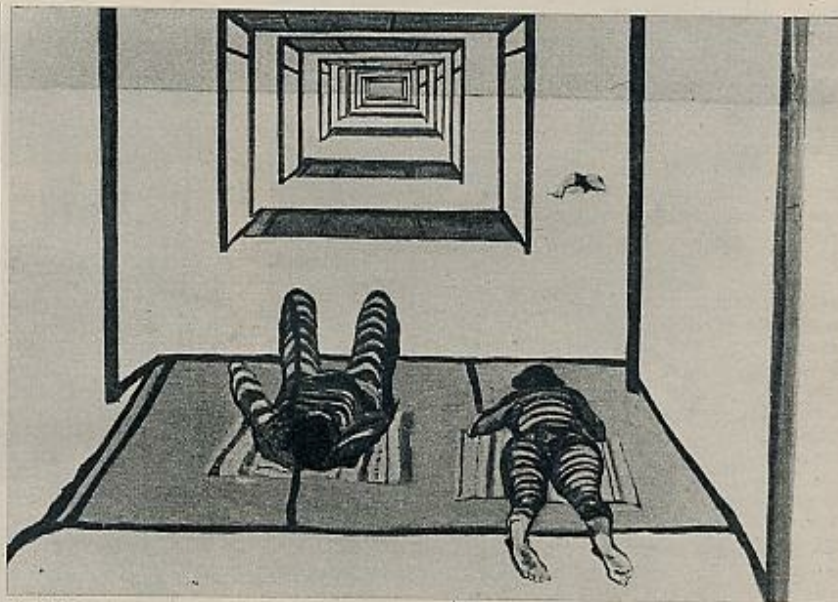
nuestra pintura se corresponde simplemente a la violencia de nuestra vida... Que "violencia" significa contradicción. Y que la contradicción en la pintura es el motor dinamizador de la expresión... Pero no es la hora.

Además, Pacheco nos habla en su exposición, evidentemente, de una visión de los Estados Unidos. No importa: aquello será la realidad contradictoria, pero la óptica de la contradicción está en él, en el español, en el que no puede ver el lado amable de las cosas...

Todo eso coincide con un tiempo en el que una visión

insólita de las cosas —una visión "absurda"— parece que encuentra una mirada predispuesta. No es eso: es que el absurdo es un hecho en nuestros días y, sobre todo, en el país que antologiza a nuestros días...

Pero Pacheco, además, maneja a la pintura como quien hereda a todo un mecanismo muy hecho, muy elaborado, del manejo de la pintura. Maneja a la pintura como quien se permite el lujo de despreciarla. Y la desprecia. Lo que le interesa es lo otro, lo que le interesa es lo que documenta. Pero Pacheco no "desprecia lo que ignora", sino lo que conoce muy bien. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



PACHECO: La playa blanca

TEATRO

Sevilla: Una semana con Valle en medio

El grupo Esperpento, de Sevilla, ha montado una semana teatral de enorme interés. Sin subvención, arrancando con mil quinientas pesetas, no sólo cumplieron sus objetivos, sino que acabaron la semana con un estimable beneficio. El grupo, formado por actores no profesionales, existe sólo desde hace un par de años, pero la mayor parte de sus componentes goza de una larga experiencia en el teatro universitario. Ensayando diariamente un par de horas, montando un título cada tres o cuatro meses, el grupo ha ido conquistando cohesión y solvencia. Esperpento fue el que llevó al Living Theatre a Sevilla, y todas sus actividades —desde los ejercicios de los actores, a los debates generales sobre los múltiples problemas de un grupo de este tipo— acusan una envidiable madurez y coherencia. Ahora, tras una serie de representaciones en Sevilla y

en otros lugares de Andalucía, los de Esperpento pensaron que era el momento de encuadrar su estreno de "La farsa y licencia de la Reina Castiza", de Valle, en una "Semana de la Cultura", entendida como una serie de manifestaciones complementarias entre sí y pensadas para un público joven y activo. He aquí el programa: recital de Pi de la Serra, recital de Ovidi Montllor, música "underground", por el grupo Smash; la "Antígona", de Brecht, por Esperpento, con la colaboración de los Smash; "Farsa y licencia de la Reina Castiza", por Esperpento, y "Estudio Dramático", también por Esperpento, sobre poemas de An-

tonio Machado, León Felipe y Miguel Hernández.

La "Antígona" es un "viejo" título de Esperpento, representado numerosas veces. La novedad estuvo esta vez en la colaboración de los Smash, con los que siguen trabajando ahora, con vistas a una versión de "La Opera perra gorda", de Brecht. Fue, en cambio, un estreno absoluto el de "La farsa y licencia de la Reina Castiza", entendida como un espectáculo crítico, delirante, irrespetuoso, cómico, grave, etcétera, etcétera. Canciones, cortes de manga al respetable y un voluntario desquiciamiento a través del cual se intentaba encontrar un sentimiento de

libertad expresiva y una íntima crítica popular.

La Semana de los de Esperpento viene a estas páginas por doble razón. De un lado, estaría el interés escueto de la información; de otro, su significación, su valor como testimonio de los caminos que algún día habrán de crear una verdadera vida teatral en las diversas ciudades españolas, sin supeditarlas a las esporádicas embajadas madrileñas. ■ J. M.

en cuestión. En principio, vistas así las cosas, no habría más que una conclusión posible: declarar la libertad del creador artístico y, simultáneamente, prohibirle que la emplee contra el sistema de valores establecido.

Es fácil de entender, en términos abstractos, lo que el nuevo Director General ha querido decir; quizá, sin embargo, esto sirva de poco y debamos esperar —con la mirada puesta en las carteleras teatrales y en la naturaleza de las obras que se representan— a la concreción práctica de la teoría, a los criterios de interpretación de sus términos. Interpretación, por otra parte, fundamentalmente ligada a la posible o imposible manifestación regular de un pluralismo, pues es obvio que la existencia de un teatro crítico forma, ineludiblemente, parte de la existencia de una crítica a niveles generales.

Quizá convenga en esta coyuntura volver a recordar la función reveladora de todo teatro vivo, y, correlativamente, la necesidad que tiene todo sistema de ser criticado. En el proceso social, en la constante corrección que toda colectividad hace de su «status», en la concepción dinámica del hecho político, el teatro cumple una importante función. El dramaturgo muestra a la comunidad las contradicciones existentes, aclara nuevos tipos de comportamiento, estimula y sugiere una reflexión



Sociedad y Libertad

Pocos temas pueden ser tan importantes en el teatro español moderno como el de la libertad del escritor y sus limitaciones. De ahí el interés de las recientes declaraciones de nuestro nuevo Director General de Cultura Popular y Espectáculos, y la conveniencia de comentarlas.

Planteada la cuestión, se encuentra el señor Carranza ante el consabido dilema: de un lado, la necesidad de que el artista sea libre; del otro, la también necesidad de preservar el orden establecido, cortando el paso a cuantas obras lo pongan seriamente

sobre la vida social. Mucho, mal y en todas partes se ha hablado del liberalismo, pero los sistemas políticos que hoy gobiernan en casi todo el mundo harían bien preguntándose si tiene sentido ganar ciertas batallas socioeconómicas a la vez que se cierra el paso a cualquier manifestación de disidencia. Teatralmente hablando, la disparidad es necesaria, y en ella misma está la raíz insustituible de una dramaturgia socialmente viva. Cuanto haya de arbitrariedad en la visión del dramaturgo caerá, inevitablemente, en el vacío; cuanto haya de válido, irá creando una conciencia general que permitirá a la colectividad, contando con otros factores concurrentes, evolucionar y mejorar.

Es norma general que en las épocas en que las sociedades han estado seguras de sus principios, cerradas a toda idea de crisis o cambio, el teatro ha sido malo y trivial. Por el contrario, en los tiempos de ebullición, cuando la sociedad ha estimado necesario reconsiderar sus ideas sobre la convivencia y su visión del mundo, el teatro ha sido siempre un instrumento clarificador de enorme importancia. No es esta época una excepción: el teatro se ha vigorizado como hecho cultural en la medida en que, abandonando una serie de esquemas aceptados, intenta penetrar en un mundo que deberá sustituir al nuestro. Allí donde no le es permitido cumplir esta función, allí donde ha de limitarse a confirmar el orden establecido —el que sea—, el teatro pasa a ser un hecho secundario, más o menos domesticado y oficial.

Incluso para quienes estén de acuerdo en líneas generales con las relaciones de todo orden existentes en la sociedad en la que viven, un teatro mínimamente válido habrá de ser el que intente iluminar las zonas más oscuras. Porque el teatro vive sobre el conflicto y apunta siempre hacia el orden del mañana. No es nada aventurado decir que una de las causas de la profunda decadencia del teatro español moderno está en la postergación de una dramaturgia de nuestras crisis, en el destierro del incómodo Valle y la magnifica-

ción de los consoladores Benavente y los Quintero.

Viene todo esto a cuento de lo difícil que resulta entender en su medida exacta las palabras del nuevo Director General. Y, al mismo tiempo, de la necesidad de tomarlas en consideración.

Artaud pedía un teatro que no fuera sobrepasado por la realidad. Un teatro que no apareciera alejado en el cuadro de un mundo sacudido por una serie de problemas y hechos tremendos. Este quizá sea el principio primero y último de la libertad del escritor y de los derechos que deben serle respetados; en otro caso, como tantas veces ocurre, la literatura o el teatro se convierten en una manifestación imbécil, en la imagen fantasmal de una realidad a la que está prohibido asomarse.

Esta es mi idea: un sistema sociopolítico está tanto más vivo y es tanto más fuerte cuanto más acepta un teatro crítico, es decir, un teatro que refleje las dudas, las frustraciones y las esperanzas de quienes viven dentro de él.

■ JOSE MONLEON.

CINE

Revelación de una ceremonia privada

"Ceremonia secreta" hace el número 21 de los films realizados por Losey y el 11 de los proyectados en España —si contamos "The boy with the green hair" (1948), su primer film, distribuido únicamente en cine-clubs—. Como siempre, hay que lamentar —hasta cuándo!— que la obra de uno de los realizadores más importantes del cine contemporáneo tenga que ser conocida por los espectadores españo-



"Ceremonia secreta", de Losey.

les. Este hecho no ayuda, precisamente, a la comprensión de una obra tan compleja y densa como la de Losey, cargada de acentos autobiográficos en su primera etapa y volcada hacia una reflexión ácida y revulsiva de la sociedad presente en su periodo de madurez.

"Ceremonia secreta" es, posiblemente, el film que mejor resume las obsesiones típicas del cineasta, síntesis de los temas aparentemente dispares de "The servant" y "La mujer maldita", profundización sociológica y ética gracias a un lenguaje de una belleza deslumbrante, de una suntuosidad estética que da mayor relieve a la descomposición de un mundo putrefacto. Esta ceremonia a la que nos hace asistir Losey no parece ser el punto final de un discurso coherente y enormemente lúcido, sino, por el contrario, el punto de partida de nuevas reflexiones, cada vez más desesperanzadas, sobre el destino de una sociedad sometida a los dictados de algunos de los principios que componen la llanada moral de Occidente.

Encerradas en esa extraña y barroca mansión de las afueras de la ciudad, Leonora —Elizabeth Taylor— y Cenci —Mia Farrow— intentan una

representación para conjurar la angustia que las amenaza. Tanto uno como otro personaje experimentan el terror de una ausencia, el pavor de una frustración. Leonora, la madura prostituta, ha perdido a su hija, que murió ahogada a los diez años; Cenci perdió a su madre y se niega a admitir esta evidencia. Persigue a Leonora, que acude diariamente al cementerio para rezar ante la tumba de su hija, la aborrece y trata de convencerla de que "es" su madre. Leonora acepta, al fin, irse a vivir con Cenci y, poco a poco, su personalidad se transmuta en la de la verdadera madre de Cenci. Esa mansión se convierte entonces —y la utilización que hace Losey del inmueble le convierte en un personaje más— en el receptáculo de una célula familiar, no por simulada menos real, y que al tratar de ser representada con tanto verismo por la mujer y la muchacha pone en evidencia las contradicciones de lo que ha dado en llamarse uno de los pilares de la sociedad.

Albergue de una imposible felicidad, la mansión se convertirá en el mausoleo de unas aspiraciones, con lo que la denuncia de Losey alcanza sus dimensiones más profundas.

A partir de aquí es como pueden reconciliarse los aparentemente diversos temas de "The servant" y "La mujer maldita". Las relaciones entre Cenci y Leonora, las sucesivas etapas de dominación y servidumbre por que pasan uno y otro personaje recuerdan a las que tienen lugar entre James Fox y Dirk Bogarde en "The servant". La mansión, mezcla de estilo bizantino y "liberty", tiene similar sentido al del extravagante palacio de la isla construido para su placer y muerte por la señora Goforth en "La mujer maldita". Losey liga en una genial síntesis esos dos temas, profundizando, además, el significado familiar de esa casa, herencia de unas tradiciones, de una educación, de un sentido del hogar y de la religiosidad que trata de perpetuar Cenci y que conviene a los mismos intereses espirituales de Leonora...

En medio de estos dos personajes femeninos, simuladores de una familia feliz, caricatura de una institución, resumen de los más característicos prejuicios cristianos, estalla la personalidad perversa de Albert —Robert Mitchum—, padrastro de Cenci, quebrantador de toda norma —sátiro, incestuoso, profesor anticadémico—, testigo contestatario, desde su perspectiva de aparente anormalidad, de esa ficción familiar que intentan crear desesperadamente Leonora y Cenci.

La destrucción final sólo es simbólica en la medida que aceptemos las conductas de estos personajes como signos de unos valores que hay que poner en cuestión. Y Losey parece haber optado por el aniquilamiento de unas fórmulas sancionadas por la costumbre y los buenos sentimientos. Como dice uno de sus personajes, "es preciso escoger entre el buen gusto y la verdad humana". Losey ha elegido, obviamente, el rechazo del buen gusto, siempre que éste signifique el sometimiento —a escala moral— a unas normas que han condicionado nuestro comportamiento hasta la fecha y que, pese a quien se empeña en propagarlas y sostenerlas, han demostrado su inevitable caducidad. ■ JESUS GARCIA DE DUENAS.