

**Analícemos,  
analícemos...**

Tomemos «La novicia rebelde», de Luis Lucia, y «En un mundo nuevo», de Ramón Torrado y Fernando García de la Vega, como ejemplos típicos de un buen sector de la actual producción española; tratemos de dejar a un lado la continua irritación que ambos films provocan en el crítico, cuya única posible traducción vendría dada por una amplia y variada gama de exabruptos («estupidez absoluta», «increíbles», «no se puede hacer peor», «¡cuánto valor hace falta!» y cosas por el estilo); busquemos una vez más en la vía del análisis el mejor camino para dar luz en torno a un hecho concreto, y arriesguémonos casi suicidamente a escribir sobre aquello que no contiene ninguno de los estímulos por los que uno se siente movido a ponerse ante la máquina. Veremos si al final de la reseña el esfuerzo queda compensado en cuanto que signifique una aportación clarificadora.

Dos puntos de partida, cuatro características cinematográficas y tres denotaciones ético-ideológicas constituyen el armazón de nuestro análisis sobre las dos películas. Vayamos con los primeros:

a) Tanto «La novicia rebelde» como «En un mundo nuevo» parten de una subordinación a «lo musical». Es la voz de Rocío Dúrcal, Karina o La Pandilla lo que importa, apoyadas por una determinada forma de entender la coreografía, nunca autóctona ni derivando de la historia, sino en calidad de realce, puramente ambiental. Estamos ante la estructura típica de la revista, números musicales unidos por un débil hilo argumental, desprovisto de valor por sí mismo.

b) Su carácter de «autorizadas para todos los públicos» no es, como pudiera pensarse, una consecuencia, sino una valoración previa de los ingredientes a utilizar. Cuestión de mercado, existe todo un público infantil y adolescente susceptible de pasar por taquilla y cuyo dinero es de curso tan legal como el de los mayores. Ello determina, en nuestras circunstancias muy especialmente,

un blanqueo absoluto de la temática planteada, una voluntaria infantilización de los posibles conflictos subyacentes a la historia o incluso de los datos más aparentes, vestuario por ejemplo.

**Características cinematográficas:**

1. Inexistencia del guión como tal, como primera estructuración de algo que se



«En un mundo nuevo», de Ramón Torrado y Fernando García de la Vega (1971).

pretende expresar, del entrelazamiento de los itinerarios (vivenciales, psicológicos e intelectuales) de unos personajes concretos. De ambos puntos de partida, y esencialmente del primero, deriva esta ausencia. Más dolorosa en el caso de «La novicia rebelde» por arrancar de una base literaria aprovechable como «La hermana San Sulpicio», de Palacio Valdés, con un erotismo latente quizá nunca apreciado. «En un mundo nuevo» se limita a ser un torpe remedo de «Mary Poppins» y «Sonrisas y lágrimas».

2. Desfasamiento de la narrativa utilizada. Lógico en hombres de la mediocre vejez de un Luis Lucia o un Ramón Torrado (la aportación de García de la Vega parece que se ha limitado a los «play-backs», del mismo estilo de los que él realiza en Televisión Española). Ni siquiera alcanzan un dominio puramente mecánico del oficio, un cierto sentido artesanal de la planificación o la dirección de actores. Las transparencias de «La novicia rebelde» o la manera en que está planificada la secuencia entre Máximo Valverde —herido en la cama—, Ro-

cío Dúrcal, Guillermo Murray y Teresa Gimpera pueden avalar esta afirmación en el caso de Lucia. La primera conversación Guadalupe Muñoz Sampedro-Karina y la que mantienen en el «cuarto de los recuerdos», en el de Torrado-García de la Vega.

3. Pero Grullo: Cualquier director que emprenda una película musical ha de tener

y aquí vivimos «en un mundo nuevo y feliz»; c) idealización, consciente y dirigida, de los sentimientos, eróticos y maternales especialmente. ■ FERNANDO LARA.

**T  
EATRO**

**La muerte  
de Antonio Vico**

Al menos, para quienes no hemos alcanzado a ver a Antonio Vico más que en su última etapa, bien podemos decir que se trataba de un actor difícil de clasificar. Y, quizá en esa misma medida, de uno de los actores más interesantes de su generación. Vico no pertenecía ni a la «escuela romántica», que en realidad le precedió cronológicamente, ni a ese falso naturalismo, a ese medio tono coloquial —tan contradictorio, además de artificioso, en la selva retórica de nuestro lenguaje dramático— que caracterizó a un grupo de intérpretes, entre los que Rafael Rivelles fue, probablemente, el más significativo y celebrado.

Antonio Vico no era de esos. Para Vico, cada interpretación tenía algo de esfuerzo espasmódico. Parecía que las frases se las arrancaran de las entrañas, sometido a situaciones que él siempre solía afrontar como situaciones límite. El físico —era un hombre más bien menudo— contribuía decisivamente a romper la imagen de ese actor inexpresivo, seguro de sí mismo, bien manufacturado, que anda por los escenarios como Pedro por su casa. En Vico, por el contrario, había algo de persona tímida y pequeña, que necesita hacerse oír e imponer a los demás, enterar a los demás de su tragedia. Con Vico, el «orden normal» del teatro español —donde uno puede imaginar cualquier cosa, siempre que lo explique y justifique sin vulnerar el domesticado sentido de la lógica que la sociedad ha impuesto al espectador— se rompía siempre; la armonía de tonos, la contención convencional, el discreto se rompían, encontrándonos ante un

actor-personaje que gritaba y se crispaba en nombre de oscuras agonías existenciales. Una extraña tristeza, un sentimiento de gran estafado completaban la expresividad escénica de este actor, muchas de cuyas interpretaciones —cuando no le perdía la composición externa— apuntaban hacia un teatro infinitamente más caliente y menos plácido del que solía representar.

Vico ha muerto después de ser, me parece, y ateniéndome



ANTONIO VICO.

nos exclusivamente a lo que le hemos visto en los escenarios, un actor muy celebrado y aplaudido y, sin embargo, de esos que, como se decía en las viejas notas necrológicas, se ha llevado a la tumba un secreto que el teatro español no ha tenido el menor interés en conocer. ■ J. M.

**Un «Ótelo»  
decoroso**

Dos últimas semanas de «Ótelo» en el Español. Un espectáculo del que no nos hemos ocupado antes porque su presencia, en lugar de la anunciada versión de Brecht de «Coriolano», resultó bastante decepcionante. Pero, por otra parte, digerida la sustitución con el tiempo —aunque mal—, no sería justo ni lógico que este montaje de González Vergel saliese definitivamente de cartel sin un comentario nuestro.

Porque el espectáculo, dentro de su general clasicidad y alguna que otra solución de viejo estilo —esos personajes que unánimemente se miran entre sí y automatizan un «chau, chau» de falso asombro cada vez que los protagonistas cuentan alguna co-

sa que está fuera de lo previsible—, está lleno de decoro, y cuenta con pulcritud y una claridad no exenta de emoción la «conocida historia» del moro de Venecia. Digamos que la versión castellana de Angel Fernández Santos y Miguel Rubio es excelente y vuelve a demostrar hasta qué extremo han pecado de irresponsable ligereza muchos de nuestros «refundidores». Porque lo cierto es que en la representación —de una duración muy superior a lo que es habitual en nuestros teatros— no sobra una sola palabra, y cuanto se dice y sucede contribuye a enriquecer el curso de la acción y a descubrir el juego interior de los personajes. El odio de Yago hacia Otelo adquiere todo su relieve, y las maquinaciones del primero deben parecer a la mayor parte de los espectadores mucho más explicables que de costumbre. El equilibrio entre lo narrativo y lo dramático es, desde la sensibilidad de hoy, otro acierto de Shakespeare —¿cómo es posible que durante una larga etapa histórica los críticos le confundieran con los fabuladores de argumentos truculentos e incongruentes!—. El que está demasiado seguro de sí mismo es un imbécil —muy bien reflejado en la puesta en escena de González Vergel—. Por lo demás, la afirmación que hace el sorprendido padre de Desdémona, en el sentido de que la realidad no es sólo lo que se escucha, sino que se esconde tras las apariencias, ¿no equivale a toda una formulación sobre la poética escénica? ¿No bastaría esa frase para condenar a cuantos han concebido la representación del teatro de Shakespeare como una retórica sucesión de textos? ¿No es Shakespeare, en fin, por la riqueza psicológica y la violencia soterrada de sus personajes, revelada apocalípticamente en las situaciones límite, la iluminación de una serie de caminos del «último teatro»? No, no es nada sorprendente que Peter Brook se rebelara con su famoso «Tito Andrónico» contra la tradición puramente verbal de las representaciones de Shakespeare, profundizando en la realidad de su violencia, en la —por decirlo en lenguaje ar-

taudiano— «peste latente» de sus personajes.

Pero volvamos a este «Otelo» del Español para señalar su decoro e incluso su altura dentro de las representaciones españolas de los clásicos. José María Prada y Carlos Ballesteros son dos sólidos intérpretes de Yago y Otelo, vehementemente el primero, ingenuamente violento el segundo, concretando una relación que ha modificado ligeramente la hipócrita blandura con que aquél solía ser caracterizado. En la representación del Español todo está mucho más claro, y justamente uno de los resortes del interés dramático es el que la claridad de la maquiación no se haga evidente a todos los personajes.

Ballesteros tiene momentos excelentes, y Lola Cardona se ajusta a Desdémona mucho mejor de lo que sus habituales características de actriz hacían sospechar. Decorados y figurines se acoplan a modelos ya familiares y la representación —con la «ruptura» de una penúltima escena, que «salva» el artificio del enredo, sobreactuándolo, jugando con él en una especie de distanciadora comedia del arte— discurre dentro de un ritmo perfecto. ¿Alguna idea especialmente sugerente en el tratamiento de los personajes? Aparte de lo apuntado, la acentuación —y esto recuerda algunas de las precisiones de Brecht precisamente respecto de su «Coriolano»— del carácter «profesional» de la violencia de Otelo. Educado y crecido en la violencia, respetado por su capacidad para matar enemigos, su humanidad se revela impotente para superar una trampa contra la que no es valor, sino inteligencia, lo que hace falta. Señalemos también el partido que Javier Loyola le saca a su Rodrigo, impregnado de la comicidad de los inmortales bufones shakespearianos. ■

JOSE MONLEON.

**A** R T E

Mucho, me parece a mí, vengo yo hablando de un fu-

turo del «realismo», como de algo que se nos va a echar encima en los próximos años. Pero vengo hablando de ello con un sentido quizá excesivamente sibilino y sin precisar mucho las cosas. ¿Realismo? ¿Pero qué realismo? ¿Pero cómo ese realismo? Y, además, ¿qué quiero decir cuando digo «realismo»? La verdad es que, por el momento, quiero decir muy poco; quiero decir, simplemente, una sola palabra: representativismo, retorno a la realidad representada en cualquiera de sus manifestaciones. Eso es lo que veo venir, lo que presiento que va a venir, lo que ya llega en sus primeras manifestaciones para inundar los próximos tres o cuatro años. Si: yo mismo he negado mis propias antiguas afirmaciones al llamarle «realismo» a la simple representación. Pero, aparte de que de alguna manera tenemos que llamarle a las cosas, lo que ocurre en el fondo de ese fenómeno que se avecina es que la necesidad de representar está motivada en una previa necesidad de busca de la realidad. De todas maneras, conviene ir precisando formas y límites de eso que llega. Tres exposiciones recientes —además de las pasadas del Equipo Crónica y de Pepe Duarte— podrían servir de referencia: la de Canogar, la de Muxart y la de Francisco Hernández. De la de Canogar no puedo hablar ahora porque me falta referencia gráfica. Me referiré a las otras dos.

### Jaime Muxart. En la galería Kreisler. Madrid

Muxart no llega ahora al realismo. Muxart estaba en él y nunca quiso salir de él. El es de los que en el futuro podrían alegar derechos de primogenitura, si es que eso tuviera algún sentido. Es más, cuando la noche negra de la abstracción aformal —noche negra para él, por supuesto— fue de los pocos artistas que permanecieron fieles a los viejos idearios. A pesar de todo, con ese nombre hubo que contar siempre, por lo que tenía de representativo de un entendimiento de la pintura. Y cuando la ten-

tativa del «grupo Tàhull», como sustituto del ya abolido «Dau al set», su nombre estaba junto a los de Tapiés, Guinovart, Cuixart y Aleu. ¿Pero a qué es a lo que llamo «realismo» cuando me estoy refiriendo a Jaime Muxart?

En este caso le llamo realismo, directamente, al expresionismo. Sí, Muxart podía, y puede, ser clasificado como expresionista sin ninguna discusión. ¿Acaso no es el expresionismo la forma más radical del realismo? El expresionismo, y especialmente el de Muxart, se produce en el arte cuando el objeto artístico más o menos representado se rebela a someterse a la legislación estricta de la forma que es la de la armonía

Muxart. Y no sólo en la forma, en el color. Ahora bien, todo eso es así en esa pintura porque el artista tiene la conciencia implícita de que las cosas no son sólo lo que son formalmente: que existe un fondo dramático de realidad que incluso llega a deformarlas. Por eso es por lo que, aparte de por su representativismo, llamo realista a la pintura de Jaime Muxart.

### Francisco Hernández. En el Museo de Arte Contemporáneo. Madrid

Esa es otra dimensión totalmente distinta de la realidad y, por tanto, esa es otra



FRANCISCO HERNANDEZ: «Alberto Durero».

formal. El sesgo antiformal del expresionismo, y de Muxart, consiste en romper la rigidez estatuaría de la forma mediante un quiebro que, en sí mismo, ya es gesticulativo y, por tanto, expresivo.

Muxart es antiestatuario porque las estatuas, detenidas en su serena perfección formal, no son expresivas. Lo expresivo es el guiño que rompe la ecuación estatuaría de la perfección. Así el arte de

manera de realismo. ¿Es que a Francisco Hernández le falta la dimensión expresionista? No: por lo menos no le falta la dimensión expresiva. Pero reservo la palabra «expresionismo» para aquella manera de pronunciamiento de la realidad frente a la forma. En aquella fórmula, la legislación formal quedaba deliberadamente rota por un guiño gesticulativo y el resultado era la expresión, igual a