

manca —su arma fueron las cartas— lo indescible para que esto se llevara a cabo. Si, de una parte, no aceptó las normas de la «teatralidad» imperante, y de otra, luchó para que sus obras se estrenasen, alguno pudo pensar que ello encerraba cierta contradicción o capricho, como que pierde sentido si situamos la batalla teatral de Unamuno en el marco de su batalla general contra las constantes culturales y políticas de la sociedad española.

Si en el terreno religioso, en su papel de rector de la Universidad de Salamanca, en sus relaciones con el socialismo, en su destierro y enfrentamiento con la Dictadura, en su febril y pronto desorientación republicana, en cualquiera de los campos en que se movió, su relación con nuestra sociedad fue polémica, desconcertante para la mayoría, aparentemente contradictoria, alimentada por un feroz espíritu crítico, era del todo lógico que su teatro se orientase hacia objetivos y propósitos que esa misma sociedad no podía aceptar. Detrás del concepto de «teatralidad», encarnado por un Echeagaray o un Sardou, por volver a los ejemplos ya citados, había un pensamiento, una ideología, como la había detrás de Bonaventura, a quien Unamuno respetó algo más, pero cuyo «aparatismo» —«Nuestro supremo dramaturgo de hoy, Bonaventura, es muy ingenioso y fino, pero apático. Resulta frío e incisivo», escribió Unamuno en una carta de 1911— no compartía. La consecuencia no podía ser otra: la propuesta unamuniana de un nuevo concepto de «teatralidad» distinto al establecido por la misma razón que también era distinta su visión de la realidad. El problema último, en fin, no es debatir si Unamuno es o no teatral, sino qué ideas conforman su producción dramática. Toma que se escapa de los límites de una crítica

teatral, puesto que obliga a considerar el pensamiento y la figura global de Unamuno. En todo caso, para quien quiera empezar la exploración a partir del teatro, ahí están no sólo sus dramas, sino sus artículos teatrales, entre los que el titulado «La regeneración del teatro español» contiene una serie de ideas claves.

En el montaje de la Comedia, por ejemplo, hemos visto al rálago de una buena parte de lo apuntado. Los actores están formados en una escuela «apática», sus medios de expresión responden perfectamente —en especial María de Leza, en una muy sugestiva Fedra—, hasta que se llega a ciertas situaciones cuya bondad, cuya desnudez parece inalcanzable por los intérpretes. La cosa, me parece, está clara: es justamente al querer llevar la tragedia a esas zonas, al querer operar con materiales que al teatro ingenioso ignora, cuando don Miguel se enfrenta con las ideas dominantes sobre lo que es o no es teatro. Se le condena porque no se le entiende, y la prueba de que sus propuestas escapan a lo habitual es que carecemos de un aparato expresivo capaz de encarnar hasta lo más bello —y no hay retórica, porque Unamuno anda siempre contemplando los espejos, queriendo saber lo que hay tras ellos— sus personajes y sus tragedias.

El estreno en la Comedia ha tenido, en todo caso, una gran dignidad. El montaje de Angel García Moreno, con una escenografía y unos trajes oscuramente temporales, arcaicos y futuristas a un tiempo, está lleno de superlativos de diverso orden. La interpretación de María de Leza es, en general, rica, aunque tanto ella como Luis Prendes, en el personaje del marido, tengan el mismo problema en las situaciones que exigen la sinceridad radical, el silencio, la voz y el ritmo de lo que ya no es artificioso. Pedro Cive-

ra, en un Hipólito bastante más lineal y menos complicado; Marichil Fresno, en el Aya, y Miguel Arrillas y Ana Frau, comparten el reparto. Creo que el serio trabajo de Angel García Moreno tiene, sobre todas, una virtud: dejar muy clara lo que es la «Fedra» de Unamuno, sus exigencias y posibilidades, y hasta dónde llegan o no sus intérpretes. ■ J. M.

CINE

El mago de los recuerdos

Vuelve ahora a España el que se ha considerado siempre como uno de los grandes músicos de la historia del cine. «El mago de Oz» tuvo en su día la originalidad del color, la presencia de la entonces música Judy Garland —hoy desaparecida en el recuerdo; sólo estampada de nuevo como engendradora de la maravillosa Liza Minnelli—, y su poética ingenuidad que, dada la tiniebla de 1939, servía como película-tipo de la tan manida alienación. La historia de Dorothy, la niña que quiere volar por nuevos mundos y que al final comprende que donde se está mejor es en casa, se ha calificado como deliciosa. Y es muy posible que sea éste el calificativo ideal para la película. Pero, de lo que no cabe duda también es de que aparte de su indudable reaccionarismo («el cielo está dentro de casa», conformate con lo que tienes y deja que las cosas se queden como están, más vale malo conocido que bueno por conocer), «El mago de Oz» es un prodigio de fobería, cursilería y un



gusto «camp» que tiene seguramente su atractivo, pero a costa de dar la vuelta a toda la película y juzgarla a partir de sus excesos y no de su equilibrio.

Un inocente cuento de niños convierte al espectador en candoroso feto, protegido en este caso por la música, el color, las hadas y las brujas. Y se desprende así un doble juego. De un lado, la confortable vuelta a la infancia, con su inevitable emoción, su cosquillo estomacal y el nostálgico recuerdo por el tiempo perdido. De otro, la risa que produce todo ese mundo de hoy, con una visión inquietantemente adulta, aparece insuficiente, de una ingenuidad rayando el disparate. Y así, «El mago de Oz», nos coloca a todos entre la fascinación y el desprecio. Difícil, por tanto, descargarse emocionalmente de esa situación para afrontar el hecho de la película con una objetividad mínima.

Intentándolo, «El mago de Oz» sería, ante todo, un producto peyorativamente viejo, que conecto con el espectador presente en cuanto es capaz de reflejar, de una manera primaria, el sentido de la inmensa fábrica de sueños del

cine norteamericano. Y este sentido de «fábrica de sueños» tiene claro en esta película su doble vertiente de fascinación y superficialidad. ■ DIEGO GALAN.

Ocultar celosamente la Historia

Sinó excepciones, la adaptación cinematográfica de una importante obra literaria, siempre suelto de recepción a aquellos que la condicionan previamente. Decepción lógica, una vez que el lector somete a un proceso subjetivo de elaboración todo el material expresivo que el libro contiene, fijando su atención en determinados aspectos o personajes que le afectan de manera especial, mientras que el cine le propone una visión única y concretada de los hechos, nacida también de otra subjetividad —la del adaptador y realizador— que, sin embargo, el espectador percibe como algo objetivo e inmutable. De no producirse la muy difícil coincidencia entre ambas elaboraciones de imágenes, el lector —ahora espectador— se sentirá defraudado; en

ganado, porque en su interior él había fabricado previamente «otra película», que no se corresponde con la que le están proyectando. Ello, al margen de toda una serie de limitaciones (temporales, industriales, técnicas sociales, dado el mayor número de público receptor) que el cine soporta en distinto grado que la literatura. Y del trasvase lingüístico, la modificación estructural, que el paso de uno a otro medio determina, no resumible en una simple visualización o en un trabajo de síntesis.

Pero, más allá de esta consideración general del orden psicológico y estético, cabe la posibilidad de analizar la labor concreta llevada a cabo en torno a una obra. En este sentido, y atendidos a un estudio comparativo que no se detenga en la subjetividad antes mencionada, podemos enunciar la debilidad de «La ragazza di Bube» —film de Luigi Comencini— frente a «La ragazza di Bube» —novela de Carlo Cassola—. Sin que existan graves modificaciones en su desarrollo, en la contitura de los personajes principales haya variado esencialmente, la balanza se desequilibra en primer término a causa de la menor capacidad poética del cineasta, no siempre preparado para la continua interiorización en unos seres púdicos que aprenden muy duramente a vivir, exigida por la narración. Director «comercial» por excelencia —a él se deben «Pan, amor y fantasía», «Pan, amor y celos» y «La bella di Roma», es decir, la degeneración del neorealismo que se calificó de «blanco», con alguna obra notable a su cuenta (como «Tudo a casa»), o alguna otra lamentablemente desaprovechada («Giacomo Casanova, veneziano»), Comencini se esfuerza por dar a «La ragazza di Bube» un nivel de sensibilidad que él mismo no posee, en un esfuerzo intruoso por ir más allá de sus reales posibilidades.

No era, sin duda, el director adecuado para esta historia. Sin recurrir a los «grandes nombres» del cine italiano, en 1963 —fecha de realización de la película— estaban en su mejor momento un Bolognini, un Lizzani, un Vancini, que sí habrían sabido captar hasta el final cuanto de muy importante hay en el relato de Cassola.

Especialmente, y entramos en el segundo y más grave porqué del desequilibrio de la balanza, a causa del valor fundamental que en el desarrollo de esta «dolorosa, pero no triste» historia de amor posee el contexto que la motiva, el «background» de la inmediata posguerra italiana, que configura de una determinada manera a los personajes y a las relaciones que entre ellos mantienen. Bube es como el Alvaro de «El gobbo di Roma», de Lizzani, un partisaño que vive inmerso en una violencia —la violencia de los tímidos— considerada heroica durante la guerra, pero criminal al llegar la paz. No consciente del cambio sobrevenido, a la espera de una toma del poder históricamente defraudada, este guerrillero adolescente (que en nada tiene que ver con la figura que le proporciona George Chakiris) personificaba en la novela de Cassola toda la perturbación, la crisis, de un comunismo que se ve relegado a un segundo término tras

creer que, al fin, llega el momento del dominio de las clases populares. Salvo dos o tres notas ambientales, Comencini ha ocultado celosamente este subtexto político, con lo que la obra queda en buena parte invalidada. Aunque no el trabajo maestro de Gianni di Venanzo en la fotografía, o de Claudia Cardinale en el papel de Mara. ■ **FERNANDO LARA.**

ARTE

Yo recuerdo siempre a José María de Labra aplicándose a una investigación sobre la forma y aun sobre la naturaleza de las cosas. Siempre estaba así. Iba cargado con raros cachivaches, con objetos encontrados, con conchas marinas o con ramas secas, y cuando se quedaba solo, las miraba y las medía con reglas de cálculo, siempre con cara de iluminado. Hace ya muchos años de aquello: cuando, como profesional, estaba dedicado a la realización de un arte sacro válido para la nueva grey litúrgica en la nueva situación histórica. En rea-

lidad, aquella profundización en la búsqueda formal del Labra de entonces, era como un divertimento investigativo, lateral a su tarea fundamental y profesional. Pero con el tiempo, las investigaciones laterales se fueron adueñando cada vez más de su tiempo y de su dedicación. Hoy, su arte está absolutamente dominado y determinado por esas búsquedas. Hubo ya en el pasado algunos pintores así; Leonardo, por ejemplo. Para Labra, realizar el arte es organizar caminos para llegar al conocimiento de ciertas cosas.

Exposición de José María de Labra

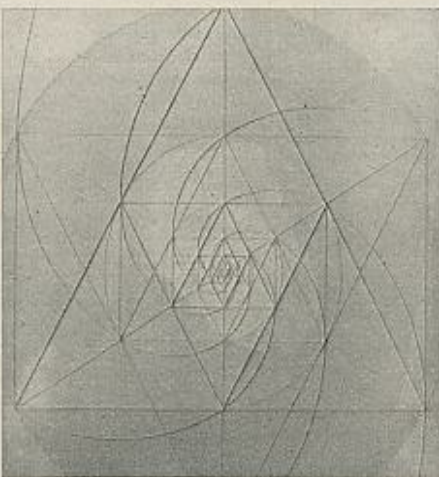
La actual exposición de Labra en Zodiaco (Madrid) responde estilísticamente y metodológicamente a su búsqueda de hoy. Lo que menos le importa es el color... Pero, ¿alguna vez le ha importado a Labra, en realidad, el color? Sus cuadros pueden ser monocromos y, a veces, impolutamente blancos. Lo que importa es la lineación estricta de su forma, la cual aparece en la superficie de su cuadro a la manera de un relieve. Y está modelada efectivamente con cuerdas o con pigmentos, de manera que todo ello sugiere una orografía radicalmente formal, en la que las líneas volumétricas continuadas, en contraposición a planos y depresiones, organizan una dialéctica de luces y sombras altamente sugestivas.

«Altamente sugestivas», digo, como si ignorase que todos esos elementos están puestos ahí para llenar y cumplir con un papel muy superior al de su estricta aparición plástica. ¿Qué papel?

El papel de una demostración. La obra de Labra persigue casi siempre —siempre— documentar una previa afirmación.

¿Qué demostración? ¿Qué demostraciones? En otro tiempo pudo ser otra cosa, y lo fue. En el estado actual de su arte y de su investigación, lo que él pretende demostrar es una serie de correspondencias en la armonía total del mundo y de la Naturaleza. De la misma manera que Fra Luca Pascholi descubrió la armonía inherente a esa fórmula de distribución espacial, que él y Piero della Francesca llamara «Divina proporción»; de la misma manera que Fibonacci descubrió que una serie progresiva era ya armónica por su misma esencia, Labra está descubriendo la relación de ciertas cualificaciones en ciertas cuantificaciones de la Naturaleza: la ley que rige los desarrollos y las disminuciones, la armonía de todas las distancias, etcétera.

Se podría decir: todo eso está ya muy investigado, por Matila Ghica, entre otros más recientes. Sí. Lo que ocurre con Labra es que los está redescubriendo vitalmente. Es decir, él lo que hace es encarnar lo que en los investigadores es pura proposición. Y además, encarna todo eso en su propia carne de investigador. Por eso, sus demostraciones tienen ese trasfondo de verdad que las hace ser verdaderamente obras de arte. Esto que voy a decir podría proponerle con la energía con que se proponen los apoteogmas: no importa el grado de ingenuidad con que un investigador propone el resultado de su propia investigación. Lo que importa es que su proposición sea auténtica: que en él tenga la frescura de las cosas nuevas. Esa proposición será válida entonces. Y ese no es el caso de Labra. Labra no está descubriendo el Mediterráneo: está descubriendo ciertos caminos del Mediterráneo. Porque, en primer lugar, él lo que está tratando de decirnos, más que cualquier legislación formal descubierta por él, es un



sistema. La actual exposición de Labra es importante, muy importante, no por la legislación formal que nos descubre, sino por el sistema que nos propone. ¿Un sistema de qué, o para qué? Un sistema para organizar la interdependencia de las unidades de medida y las formas; un sistema para entenderlas.

En el supuesto de que esas investigaciones ya estén hechas por algunos investigadores sistemáticos, Labra tenía que volver sobre ellas. ¿Por qué? Porque determinadas realidades, ésas entre ellas, están en el camino de lo que él es y de lo que él pretende, que no le hubiera bastado asumirlas y superarlas: tenía que realizarlas. Nadie supera realmente lo que no realiza.

Siempre que yo es-

cribo sobre Labra me siento precisado a recordar aquel tiempo —el tiempo del predominio absoluto de lo aformal— en el que casi todo el arte —todo el arte visible— pasaba por aquella unidad de medida. En España —en el mundo— quedaron muy pocos hombres que postulaban exactamente lo contrario: Labra, entre ellos. Siempre digo eso, y no debería volver a recordarlo. Pero...

¿Pero por qué no?... Eso implica —en él como, por ejemplo, en Sempere— una conciencia muy lúcida sobre el destino de cada arte y de cada investigación. Ahora ya, esa actitud no tiene mucha importancia. Hay muchos que van por ahí. Pero siempre conviene decir quién estaba ahí cuando no estaba casi nadie. ■ **JOSE M. MORENO GALVAN.**

«La ragazza di Bube», de Luigi Comencini (1963).

