

taba medio millón de libras para ponerlo en marcha. Se pidió dinero al Consejo de las Artes, pero nos fue denegado. Recurrimos a los Trade Unions y nos contestaron: ¿para qué está el Consejo de las Artes? Y en el Consejo de las Artes: ¿para qué están los Trade Unions? Y los dos nos decían: ¿para qué están los hombres de negocios? Todo el mundo esperaba que todos ellos nos dieran el dinero...

**Arnold Wesker, el de la fe inquebrantable en la vida.**

—Bueno, esto no tiene nada de extraordinario. Hay mucha gente que tiene fe en la vida porque todo el mundo tiene necesidad de seguir viviendo. El mundo continúa vivo porque cree que llegará un día en que todo sea mejor.

**Arnold Wesker nació en 1932 en Hackney, barriada proletaria del East End londinense, de padres judíos —el padre de ascendencia rusa, la madre oriunda de Hungría—, pobres y comunistas.**

—Está claro que mi postura es socialista, pero hay mucha gente que parece tener la misma postura con muchas tendencias diferentes, trotskistas, stalinistas, leninistas... Es una pena que existan estas fracciones, porque los dictadores son los únicos que se benefician.

**—¿El socialismo de Wesker es utópico?**

—No, es muy realista. Mis ideas pertenecen a una vieja tradición, pertenecen a una tradición inglesa... Es muy fácil... Si los seres humanos olvidaran competir con los demás se podría alcanzar la felicidad. Este es uno de los problemas del hombre: el abandono de la competitividad con los otros, porque la sociedad, sobre todo en la que vivimos actualmente, es la más competitiva de todas las sociedades... Sé que hay muchas sociedades cooperativas que no funcionan, pero tenemos que repetirnoslo constantemente para in-

tentar que vayan bien... ¡Hay que hacerlo!

**—¿Qué le hizo llegar a la realidad socialista?**

—Mi pasado... Toda mi familia era comunista. Yo soy socialista. Mis padres eran obreros y tenían una idea muy sencilla del comunismo, consecuencia de una atmósfera en la que el mundo se planteaba que algo no iba bien. Yo continué la tradición de otra forma.

**«Arnold Wesker es quien mejor se ajusta a la tendencia del realismo social... Es un artista del pueblo y para el pueblo». (F. Lorda Alaiz.) Arnold Wesker, entre los «young angry men», con Osborne, Behan, Delaney, Pinter...**

**—¿Cómo definiría Wesker su teatro?**

—No quiero siquiera intentar definirlo. No me gustan las definiciones, pero ya sé que hay que partir de algo... La historia del hombre puede ser descrita como una historia de creación del orden. Los grandes científicos, los artistas han hecho todo lo posible para lograr una cierta comprensión donde existía la confusión. Casi todo lo que

hace el hombre es un intento de crear orden. Así definiría yo mi teatro. ■ **JUAN CASO Y HECTOR ROJAS. Foto: R. RODRIGUEZ.**

## «Canción para un atardecer»

En teatro, donde más claramente puede tergiversarse o confundirse el sentido primitivo de un texto, hay que hablar —sobre todo en España— de dos entidades claramente separadas. De un lado, el texto en sí, que puede ser conocido a través de una lectura, sin necesidad de llegar a la representación (en ocasiones, incluso mejor que asistiendo a la representación), y de otro, la puesta en escena, en la que director y actores añaden su propio criterio de la obra, su propia sensibilidad y, en ocasiones, también su vanidosa necesidad de superar el texto y conseguir para sí la atención del espectador.

Naturalmente, esta distinción sólo es posible de cara al teatro «tradicional», y más aún, de cara al teatro «de tresillo», que es el que nos ocupa. La mayor parte

de los profesionales españoles de teatro han decidido no superar esa época; no sólo eligen para su representación los textos «de tresillo», sino que son incapaces de añadir una concepción nueva de ese texto o un método interpretativo que lo actualice en el sentido más amplio del término. Como mucho —caso de esta «Canción para un atardecer», de Noel Coward—, y seguramente con el fin de disminuir el presupuesto de una ambientación «de época», donde hay que decir 1920 se dice 1973; donde hay que citar a Bernard Shaw se cita a Arthur Miller. A su juicio, esta es la «actualización» máxima a que puede llegarse.

Conchita Montes, Enrique Diosdado y Amalia de la Torre son los tres artífices de esta «renovación» de Noel Coward. Sin necesidad de ser un ferviente admirador del escritor inglés, asistiendo a esta representación madrileña de su comedia se llega a descubrir su ingenio, su habilidad para desarrollar, según los moldes clásicos del momento, lo que se llama acción dramática; se quiere incluso defender su talento de escritor. Y si se llega a este extremo en la defensa de Coward es gracias al ataque virulento que está sufriendo en escena. Los tres actores mencionados supeditan la tensión dramática, incluso el sentido último de la obra —la búsqueda de una tolerancia respecto a la homosexualidad en un mundo que ataca febrilmente lo que no es, según el autor, más que una expresión más del amor— se supe-dita, digo, a lo que se pretende «lucimiento» personal. Los tres actores, buscando efectos, queriendo despertar sonrisas, miran continuamente al espectador, recitan su texto —¡que en principio debía estar interpretado por refinadísimo y topiquisimos ingleses!— como si de cualquier otra obra se tratase, fingiendo, más que interpretando, una co-

media de sutilezas e ironías a base de grandes y ampulosos gestos, cuando no de gritos estridentes.

Cuando el teatro español se ve, al parecer, imposibilitado de una renovación auténtica de sus presupuestos culturales, sería deseable al menos una participación más responsable de sus profesionales. Al menos, un trabajo laborioso y consciente que respete el sentido de la obra elegida o que lo renueve con espíritu crítico. Todo menos una cómoda repetición de «clichés» y «tics» interpretativos, que seguramente harán la delicia de un sector del público, pero que nada hacen por el teatro ni por sus gestores. En un momento como el nuestro, en que grupos desprestigiados y calificados como «amateurs» trabajan arduamente en función de resultados maduros, no es posible continuar considerando que el éxito de una representación profesional estriba en el buen nombre de sus intérpretes o en sus muchos años «de tablas».

Noel Coward, el divertido representante de un teatro sobrio y «elegante», incisivo y crítico, no consigue una buena representación en su «Canción para un atardecer» española; sólo puede hablarse de transformación, que, curiosamente, envejece más a sus adaptadores que al texto primitivo, escrito hace casi medio siglo. ■ **RAMON VALLE.**

bia hecho nada como ayudante, ni como meritorio, ni como nada de nada. Sí, dentro de una compañía que se llamaba Teatro Popular Infantil, y una serie de televisión, también para niños: «Tu amigo el libro». Pero en cine, nada; directamente fui a dirigir cuando tenía veinte años.

Este quizá sea el aspecto más destacable de la carrera de Eloy de la Iglesia: su rapidez. No es «normal» realizar la primera película a los veinte años. Ni tener, a los veintinueve de hoy, una filmografía con siete títulos («Fantasía 3», «Algo amargo en la boca», «Cuadrilátero», «El techo de cristal», «La semana del asesino», «Nadie oyó gritar» y «Una gota de sangre para morir amando»). De ellos, sólo el segundo, quinto y séptimo considera De la Iglesia como «realmente suyos». En nuestra opinión, es precisamente un film no exhibido en Madrid —«La semana del asesino»— el que apunta mejores cosas. Los dos más recientes se han estrenado al mismo tiempo en nuestra cartelera, con mayor fortuna comercial —que no de crítica— para «Una gota de sangre para morir amando», «la película más cara del año», según su autor. Dada entonces esta trayectoria (con hechos insólitos, como el haber rodado una tercera película sin siquiera tener estrenadas las dos anteriores), parece lógica nuestra curiosidad por saber cómo ha podido Eloy de la Iglesia desarrollarla, dentro, además, de un contexto tan poco favorable como el del cine español:

—Es que yo no creo que sea tan difícil hacer cine en España. Ni funciona en ello un rígido control comercial. Quiero decir que todos sabemos que en este país hacen cine muchos directores que no dan ni un duro en taquilla. ¿Por qué? Pues porque hay tres formas distintas de tener éxito aquí: tener éxito con la crítica, tener éxito con el pú-

## ¡EGOISTAS DEL MUNDO, UNIOS!



## CINE

### Eloy de la Iglesia y la violencia

—La primera vez que yo entré en un estudio de cine fue ya para decir «¡motor!». Nunca ha-

## ¡UN ACERO QUE MUERDE!

LIMAS/HERRAMIENTAS

Muerden, cortan, tuercen, sostienen,  
modifican, cambian las cosas.  
Están en la mano de los hombres con poder.



**EUROFAMA 2000**  
considera que nuestras  
limas son las mejores.

ESTUDIO QUID

CORONA



CUELLO

COMPANÍA PRODUCTORA DE LIMAS, S.A.

apartado 10 tel 151 teleg primas porño-pontevedra

asociada de UNAO DE LIMAS TOME FETERA y del CONSORCIO INDUSTRIAL DO MIÑO

62 triunfo

# ARTE • LETRAS •

blico o tener éxito con la profesión. Esto último es lo importante para hacer cine con continuidad. Y es mi caso; salvo «El techo de cristal» y quizá «Una gota de sangre...», no he tenido triunfos escandalosos de taquilla, y la crítica —en la que no creo, por cierto— no me suele tratar demasiado bien. Pero lo que hago tiene buena acogida dentro de la profesión...

—En cierto modo, tu cine podría ser calificado como de «serie B», dada su escasa elaboración, su tono de subdesarrollo en varias ocasiones, como si huyeras voluntariamente de «lo artístico»...

—Bueno, yo eso de la «serie A» y la «serie B» nunca lo he terminado de entender muy bien. Pero lo que sí es cierto es que a mí el cine como manifestación estilizada y sofisticada no me ha interesado nunca. Para mí, el cine es una cosa que se va haciendo con sensaciones vividas en el mismo momento en que lo haces. Yo no elaboro mis películas, o muy poco. Creo que la improvisación es fundamental en cine, porque si no me aburriría hacerlo. Cuando sí elaboro más la película es en el montaje, pegando con mucho cuidado los planos, intentando que pasen lo mejor posible. Un plano no tiene valor en sí mismo, sino en función del anterior y el posterior. Entonces mi obsesión es que nunca salte la imagen, que no haya ruptura entre un plano y otro. Durante el rodaje, incluso hay veces que no me preocupo de mirar por la cámara y me limito a decirle lo que quiero al segundo operador. Realmente, yo hago las películas en la moviola.

»Y lo que sí creo que consigo es una cierta potencia de ritmo, que no sean aburridas, que narren las cosas de la manera más fluida posible. Me divierte mucho contar historias que me diviertan. Y repasando un poco las siete películas que he rodado, veo que esas historias se reducen a una, siempre a la



misma: una historia de muerte, de amor, de «voyeurismo» extraño donde unos personajes se persiguen continuamente, se están mirando, se están vigilando... Cuento mis obsesiones a través de un prisma de represión: una represión mía propia, de mi manera de manifestarme en la vida, y una represión ambiental, institucionalizada, en la forma de comunicación que tenemos entre nosotros.

—¿Es de esta represión de donde surge la violencia de tu cine?

—Sí, claro. La violencia es siempre la manifestación de otra violencia represiva que existe «a priori». Soy consciente de que vivo en una sociedad de reprimidos, y de que —dentro de esa sociedad— pertenezco a una élite de mayor represión todavía. Esto se manifiesta en mi cine de una forma agresiva, que se puede confundir con una postura de «enfant terrible» pero que no tiene nada de eso. Soy bastante ingenuo —lo que también se nota en mis películas—, aunque sea una ingenuidad que surge agresivamente, porque necesito ser agresivo, porque veo que todo lo que me rodea resulta agresivo para mi comportamiento. No para mi forma de comportarme como director de cine, sino para manifestarme como persona. Insisto: vivo en un pequeño mundo de reprimidos dentro de un gran mundo de reprimidos.

—Y esa violencia que introduces en tus imágenes, ¿crees que es tan liberadora para el es-

pectador como para ti, o él la recibe como manifestación puramente exhibicionista de tu parte?

—Al espectador es difícil liberarle de sus represiones en el cine, porque precisamente el espectador huye de todo aquello que le mueva a liberarse o, simplemente, a hacerle pensar. El único que se libera de hecho en una película es el propio autor, no nos engañemos, y —en este sentido— a mí me ha valido de mucho «La semana del asesino» y «Una gota de sangre...». Son películas que muestran sinceramente todo lo que tengo de reprimido, de violento, de sadismo reprimido y, a la vez, ingenuo. El sadismo de no querer asustar a nadie, pero, a la vez, divertirme yo al hacerlo. Claro que, posiblemente, el sádico no pase de ser un exhibicionista. Y quizá el público reciba esa sensación de que habláis, de exhibicionismo por mi parte. Que inconscientemente, quizá nazca de que yo tengo necesidad de mantener una imagen exhibicionista de mi agresividad... No lo sé muy bien. Lo que puedo asegurarse es que no se trata nunca de una «pose» comercial, como suelen decir por ahí. El sadismo del cine de consumo o de terror va por otros caminos más refinados, donde todo está más cuidado. Y eso a mí no me interesa; yo lo hago a lo bestia.

—Aunque la pregunta quizá te suene a solemne, ¿te parece válida tu utilización de la violen-

cia desde un punto de vista ético?

—La utilización de la violencia me parece siempre absolutamente válida, en cuanto creo que estamos viviendo en una sociedad que sólo una violencia tremenda puede barrenar. Siempre me ha parecido reaccionario cualquier conato de pacifismo. No puedo ser pacifista en una sociedad agresiva. Y creo en la violencia siempre, en cuanto contrapunto de otra violencia institucionalizada.

—Pero, junto a esa dimensión tan discutible, el cine sería para ti como un acto de sadismo, un sustituto de un sadismo real e imposible... si hemos entendido bien lo que has dicho antes. Que es bastante terrible, ¿no?

—No, no, no es que sea un acto de sadismo. Insisto en que para mí el cine es la manifestación de un estado de ánimo, que en un momento dado puede ser cachondo (y hacer cine desde el cachondeo no es malo, ¿verdad?, ahí está Buñuel...), o en otro momento puede ser trascendentalista, o en otro, de mala uva. No pretendo que mi cine sea nada determinado: ni un acto de terrorismo ni un acto sádico. Lo que ocurre es que hasta ahora ese estado de ánimo del que siempre parto ha sido muy uniforme y ha ido dando, por lo tanto, una misma situación. Por otra parte, también se me ha forzado un poco a seguir esta temática. Se me exige que haga «mi gracia», como al niño ese que llevan a las reuniones y le piden que monte su numerito. También puede ocurrir que a mí «la gracia» me salga espontáneamente.

—Has hablado hace un momento de la «violencia institucionalizada», que precisamente quiere ser el eje de «Una gota de sangre para morir amando». ¿No crees que en la película faltan datos fundamentales para llegar a comprender qué es esa violencia?

—Yo creo que están

dados al nivel de mi capacidad y de lo que se me ha permitido. Se ve perfectamente que en esa sociedad hay una serie de violencias agresivas muy determinadas. En primer lugar, la de la publicidad; en segundo, la violencia agresiva de una paranoica ninfómana que mata como única terapéutica que ella cree posible (en el fondo, esta mujer es una nazi, que intenta que la gente sea feliz de la misma manera que Hitler podía intentar que la gente fuera rubia y aria); luego, la agresividad represiva y violenta de la ciencia que intenta crear hombres felices, y, por último, la agresión de ese tipo de juventud «lumpen» que tienen necesidad de hacer estallar la violencia que sienten dentro de ellos, aunque sea de la forma más estúpida... Y el final es la destrucción de todos ellos, de todos esos niveles de relación violenta. Que esto se entienda o no, ya es un problema de habilidad mía, pero es lo que me he propuesto, desde luego.

—Por otra parte, la película es un homenaje a Kubrick, pero al de «Lolita», no al de «La naranja mecánica», con la que —a pesar de lo que se diga— apenas tiene otra relación que una secuencia. ■ **FERNANDO LARA y DIEGO GALAN.** Foto: **RAMON RODRIGUEZ.**



Desde que regresé de mis vacaciones he tenido que hacer dos viajes relativamente largos: Uno, a Villena, en Alicante, donde se celebraba una especie de «nacional de artes plásticas» y donde yo tuve que dar una conferencia; otro, a Mallorca,

pues los amigos de «Pelaires» se habían empeñado en que viese la exposición de Miralda que se celebraba en ella. La exposición de Villena la comentaré en cuanto reciba alguna documentación gráfica. La exposición de Miralda...

## Miralda

¿Quién es Antoni Miralda? De ese artista apenas tenía yo alguna referencia azarosa. Creo que de él había hablado algo Cirici Pellicer, pero yo no conocía esa referencia. Parece que vivía entre París y Londres. Ahora lo he conocido en Palma. Lleva —muy bien, por cierto— una especie de coleta a la manera de los piratas, algo más grande que la que usaban los toreros de antaño.

Miralda realiza un tipo de pintura... («pintura»: es un decir) de esa que algunos llaman también «conceptual». Creo que hay dos vertientes para la llamada «pintura conceptual»: una de ellas, ligada a una utilización más o menos problemática, geométrica o conceptual de la forma, a la que si le encuentro justificada la denominación. Otra, en la que el hecho plástico se deduce de una utilización más o menos armónica de objetos que nacieron para otro fin y que se aglutinan en la obra a la manera de «collage». Es igual: lo que pretendo ahora no es discutir denominaciones establecidas. Lo de Miralda pertenece a ese último «conceptualismo», si así puede llamarse.

Miralda pinta... Bueno, sí pinta, puesto que el resultado de su obra acaba siendo plástico. Miralda pinta... con soldaditos de plomo, o de plástico, aglutinados masivamente. Como si quisiera llegar a una demostración parabólica de las cosas, como en la vida castrense, en su pintura, un soldado no es nada. Muchos soldados pueden definir o una forma o un color. Y es curioso: en sus superficies cuadrangulares, los soldados, agru-

pados en formaciones correctas por el artista, se transfiguran y alcanzan a ser en su conjunto o bien forma o bien color, dimitiendo, conceptualmente sí, de su carácter tridimensional y aun de su carácter figurativo, para someterse —disciplinadamente, como le exigiría su primitiva conformación— a la expresión bidimensional que se persigue. Por ahí sí habría deducir un efectivo conceptualismo en la «pintura» de Miralda. Pero es evidente que esa sola no es su dimensión. Hay también en ella la dimensión del humor. Probablemente ni siquiera el artista puede evitar que el humor le constituya una dimensión a su obra. En su exposición no hay sólo cuadros: hay objetos heterogéneos que su manipulación convierte en objetos plásticos, aunque objetos humorosos: arcaes entreabiertas por las que invaden el piso los soldados, fuentes que manan soldados, bustos tardo romanos transfigurados por invasiones marciales...

El humor... Creo que, en definitiva, esa es la potencia máxima de Miralda. El quid de su humor me parece está en la transformación. El toma la forma de los soldados para transferirla, para cambiarla en otra cosa. Y ahí nace su humor. A ese género de humor pertenece la broma de la cena posexpositiva. Convendría contarla.

## Una cena psicodélica en Valldemosa

Como parece que se va generalizando un poco el terminar las jornadas inaugurales de las exposiciones con una cena entre todos los amigos asistentes, Miralda y los amigos de la galería Pelaires organizaron también una cena en este caso. Una cena al estilo de Miralda. Terminada la inauguración había que ir a Valldemosa. Se celebraba la cena en una casa particular, hermosa...

# ZYX/sa

## LIBROS DE ENSEÑANZA

### PROBLEMAS DE EDUCACION NUEVA

A. Ferriere. 100 pesetas

Respeto sagrado a la individualidad del educando, sustitución de la cultura burguesa por una cultura promocionante y liberadora, aumento de la energía espiritual del discente, son los tres caminos que nos propone el autor para llegar a una auténtica «educación nueva».

### ¿QUE ES LA EVOLUCION?

(2.ª edición)

J. M. Benavente. 60 pesetas.

El tema sobre el origen del hombre es tratado con rigor científico, y al mismo tiempo con un lenguaje al alcance de todos. Muy útil para alumnos de COU.

### DICCIONARIO DE ECONOMIA

(3.ª edición)

José B. Terceiro. 150 pesetas

«Este libro, en el que se recogen con una explicación breve y clara los términos de uso más común, se convierte en un precioso instrumento al servicio de la docencia.» (ABC.)

### CULTURA PROLETARIA, CULTURA BURGUESA

(2.ª edición)

Helena Saña. 40 pesetas

«Libro no aconsejable para pusilánimes o conformistas, que pone el dedo en la llaga de todas las lacras de nuestra satísfacha civilización occidental.» (El Ideal Gallego.)

### CRECER COMO PERSONAS

(2.ª edición)

M. Hernández Álvarez. 30 pesetas

Este libro presenta un intento serio de lectura para gente sencilla. Es un manual y elenco de cuantos temas conciernen a la persona y sus derechos.

### NOVEDAD

### FREIRE, UNA PEDAGOGIA PARA EL ADULTO

S. Sánchez. 30 pesetas.



Edita ZERO, S. A.  
Distribuye ZYX, S. A.  
Lérida, 80. MADRID-20