

cultura pictórica de Valencia —la capital natural de su entorno artístico—, e incluso habla de viejos amigos que ya no tienen nada que ver con aquel panorama, como Monjalés. Además, el hecho de estar casado con una canaria le ha dado a su vida una dimensión insular bastante característica.

Doble Ele es una galería bastante nueva: esa era su segunda o tercera exposición. Creo que le viene bien, a Valencia en general y a la galería en particular, esa nueva dimensión del realismo —de hiperrealismo, como a eso se le llama ahora— que Castejón representa y que viene a añadirse al otro realismo de la tierra, al que yo llamo, para entenderme, «de la escuela de Valencia»: el de los «equipos» Crónica, Realidad, etc. Evidentemente, el realismo de Valencia, que por otra parte tiene que estar enraizado en la tradición más genuina de su pueblo, como se puede ver en esos días prefalleros, encuentra ahí otros puntos cardinales para su dimensión.

La exposición de Castejón ilustra toda ella, creo, los «Cien años de soledad», de García Márquez. Desde ese punto de vista, no sé. Yo soy quizá uno de los pocos españoles que aún no lo ha leído, y estoy esperando a que pase definitivamente de moda para poderla leer con más tranquilidad. De manera que, por su aspecto ilustrativo, no sé. Pero está bien esa exposición, venga de donde venga su temática. Hay en ella, creo, una dimensión incómoda de la realidad que deja al espectador algo desasegado, como cuando aparece en la pintura la esquina hiriente del surrealismo —que no lo es— o del expresionismo —que lo es, desde el punto de vista estilístico, mucho menos—. Sin embargo, recuerda a veces a cierto realismo de nuestra tradición, sin ser él tampoco de manera directa, como ciertas esquinas de Herrera el Viejo o, sobre todo, de Valdés Leal...

No clude Castejón un

cierto asomo simbólico. Y es lógico, puesto que tiene que referirse a realidades que son mucho más amplias que una simple escena... No tengo aquí, ahora, el catálogo de Castejón. No sé que edad tiene, ni siquiera recuerdo su patronímico. Pero lo recuerdo joven, muy joven. Esto me garantiza, creo, una trayectoria fecunda en el encuentro de la realidad pictórica. Yo voto por él.

**Hernández Pijuán**

La galería Val i 30, comandada por Vicente García —donde expone ahora Hernández Pijuán, barcelonés— es, si no la más veterana, una de las más veteranas del vanguardismo en Valencia. Está, pues, situada en el otro polo de Doble Ele. Respecto a Hernández Pijuán, su expositor cuando yo la visité últimamente, siempre me interesó mucho, sobre todo en la problemática que estaba planteando de cuatro a cinco años a esta parte. Estaba interesado, más que por la tangibilidad de los objetos representados, por la dialéctica que la parte que ocupaban venía a plantear frente al espacio que dejaban en blanco. Su pintura de entonces, más que espacial, era metafísica por la expresión contradictoria entre los pequeños llenos y los grandes vacíos.

Lo que he visto últimamente a H. Pijuán en Valencia puede considerarse que en gran parte es una insistencia en ese planteamiento... pero una insistencia deliberadamente acentuada. El aspecto «lleno» de su obra, ahora puede ser minúsculo: incluso puede no ser más que una simple raya, divisoria del espacio del cuadro. O puede ser nada más que un insecto, o un pequeño dato minúsculo. Minúsculo todo, pero con la facultad de referenciarlo y, por tanto, de dimensionarlo. Hernández Pijuán, al poner una simple referencia en el vacío, lo dimensionaliza y le da una dimensión que no tenía: la dimensión

espacial. Hernández Pijuán es un transformador de vacíos en espacios. Esa es su gran aportación a la pintura en estos últimos años.

Y yo diría más. Esa es la razón por la cual a aquella peculiaridad metafísica, o mágica, que parecía despuntarse en los comienzos de su nueva etapa tan expresiva de los grandes vacíos, ha quedado en él absolutamente desbordada. Ha quedado desbordada porque el horizonte secreto que había propuesto su pintura no era ninguna especie de «realismo mágico» de recreación zurbaranesca: era, sencillamente, un replanteamiento y un desarrollo del nuevo sentido espacial; el del vacío convertido en espacio. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



**Pasión y muerte de Luis II de Baviera**

Con «Luis II de Baviera» puede suceder algo similar a lo ocurrido con «Gritos y susurros», de Bergman: que se aplique sobre él el cliché ya acreditado para su autor sin detenerse a pensar que existen suficientes elementos diferenciales como para que se haga preciso un análisis autónomo, individualizado. Como en el caso del film de Bergman, sería muy cómodo, pero perfectamente injusto, el remitirnos a unos tópicos que surgen puntuales cuando de una obra de Visconti se trata. Creo haber demostrado en otras ocasiones cómo dichos tópicos no reflejan en absoluto la problemática real del cineasta, siendo —en el mejor de los casos— meras apreciaciones superficiales. Lo que interesa ahora es estudiar en qué forma, y aun manteniéndose estrechamente ligado a la homogeneidad

de toda su filmografía y de la última «trilogía de la decadencia», en particular, «Luis II de Baviera» muestra una serie de particularidades decisivas que impiden despachar la película como «una más de Visconti».

Hablemos, en primer término, del planteamiento básico. Cineasta de la sustitución, del replazamiento de un tiempo histórico por otro que le inquieta y condena, el autor de «Muerte en Venecia» elige para su obra posterior la figura del llamado «rey loco». Tal elección concuerda, en principio, con otras suyas precedentes en cuanto que se trata de un personaje-náufrago, producto directo de ese tiempo condenado, de una realidad que va, muy pronto, a dejar de existir. Hijo de un romanticismo exasperado aunque ya tardío, idealista —por tanto— que sólo piensa en realizar sus sueños de adolescencia, en poner en marcha un universo mítico del que cree poseer las claves, Luis II ha de vivir, a su pesar, en medio de unas circunstancias un mundo que niega, contradice y se opone violentamente al que él buscaba preservar: es la Alemania unificada de 1871, la de Guillermo I de Prusia como Emperador y Bismarck como su canciller todopoderoso, la del II Reich globalizador de las pequeñas nacionalidades germánicas tipo Baviera, la del capitalismo agresivo que implanta el «dumping» para luchar contra Inglaterra cara al predominio económico mundial, la del «Kulturkampf» en cuanto fórmula de afirmación nacionalista, la que —desde 1878— reprime públicamente los movimientos socialistas...

De todo ello, el Rey de Baviera sólo parece entrever la futura ubicación de su Estado como provincia dependiente dentro de una Alemania regida por Prusia. Pero no llega a ser nunca consciente del profundo cambio histórico al que —más allá de esta particularidad— está asistiendo. Con lo que se produce la pri-

mera, y esencial, ruptura con el personaje típico viscontiano. En el seno de sus múltiples contradicciones, éste había sido siempre antes un racionalista, un ser que se negaba a la pasión (la Sandra de «Vaghe stelle dell'Orsa», por ejemplo) con el fin de conservar su lucidez, capaz de predecir la configuración de la realidad que sucederá a la suya, poniendo en juego todas sus facultades mentales para, así, dominar de modo racional un mundo que vivencialmente se le escapaba sin remisión. Bastará con traer a la memoria el personaje del príncipe de Salina de «El Gato pardo» como muestra clarificadora de tal galería.

El punto de inflexión dentro del personaje viscontiano se halla, claramente, en «Muerte en Venecia»: el de nuevo racionalista Von Aschenbach se ve sorprendido por una pasión que acabará conduciéndole a la muerte. Es la señal de un triunfo que en «Ludwig» ya no tiene ni ocasión de producirse. Desde un comienzo, el monsimismamiento, la alienación más o menos controlada, en cuanto refugio de una particularidad cuyo reconocimiento le es negado una y otra vez. Refugiándose en sus castillos o en sus pabellones, sumergiéndose en una música y —sobre todo— un texto literario que estima nacido para comprenderle y ser comprendido por él, dirigiendo una puesta en escena de la que cuida hasta los mínimos detalles, Luis II practica, cara a la Historia, una técnica similar a la del avestruz. Ni quiere saber cuál va a ser esa Historia ni siquiera pide ser aceptado por los demás. En perfecto individualista, sólo busca que le dejen tranquilo, poder desarrollar una existencia mítica aun a costa del aislamiento.

Si la «locura» de una persona siempre queda establecida desde el concepto de «normalidad» adoptado por una sociedad concreta, la de Luis II es provocada por

dos distintos, aunque entremezclados, núcleos de factores: uno que podríamos denominar «social» y que radica en la no aceptación comunitaria de unos signos distintivos (el que el monarca prefiriera totalmente las artes a la política o la guerra, por ejemplo), y otro «íntimo», que nace de las propias contradicciones del individuo respecto a sus creencias. En este sentido, y al margen ya de las razones biológicas y hereditarias que en su tiempo —«prefreudiano»— fueron consideradas como únicas, el desequilibrio del monarca bávaro halla una fuente segura en su no aceptación plena como homosexual, debido al complejo de culpa que, cara a ello, determinaban sus convicciones religiosas. Visconti muestra el conflicto con claridad en dos situaciones: el acto de contrición que realiza Luis II tras haber contemplado a unos sirvientes bañándose desnudos —escena que es una de las pocas que faltan en la copia española, por lo que dicha contrición queda sin sentido—, y la conversación entre él y su confesor, el padre Hoffman, intercalada con planos de quien fue el amante más fiel del Rey, Richard Horning. La misma decisión de casarse con Sophie inmediatamente después de la discusión con el capitán Durchein sobre su derecho a llevar una «vida diferente», señala el deseo de Luis II por acatar unas normas establecidas que, cuando menos, pudieran salvar la apariencia de «normalidad», evitando el escándalo que supondría la divulgación de su homosexualidad.

Si de la diversa configuración del personaje central surgen en «Ludwig» elementos variables respecto a la filmografía viscontiana, otros nacerán desde la estructura narrativa utilizada. Aunque muchas veces se repita lo contrario, nunca en este terreno el cineasta italiano se ha mostrado un clasicista, y aquí todavía menos. Quizá por respeto a lo que el Rey

# FIESTA DEL LIBRO

## HITLER

de Joachim C. Fest  
"Un trabajo excepcional,  
claro y objetivo. Un libro  
que hará época." *L'Express*.  
"La obra definitiva  
sobre Hitler." *Golo Mann*.  
2 tomos. 212 fotografías.  
982 páginas. 1.000 pesetas.

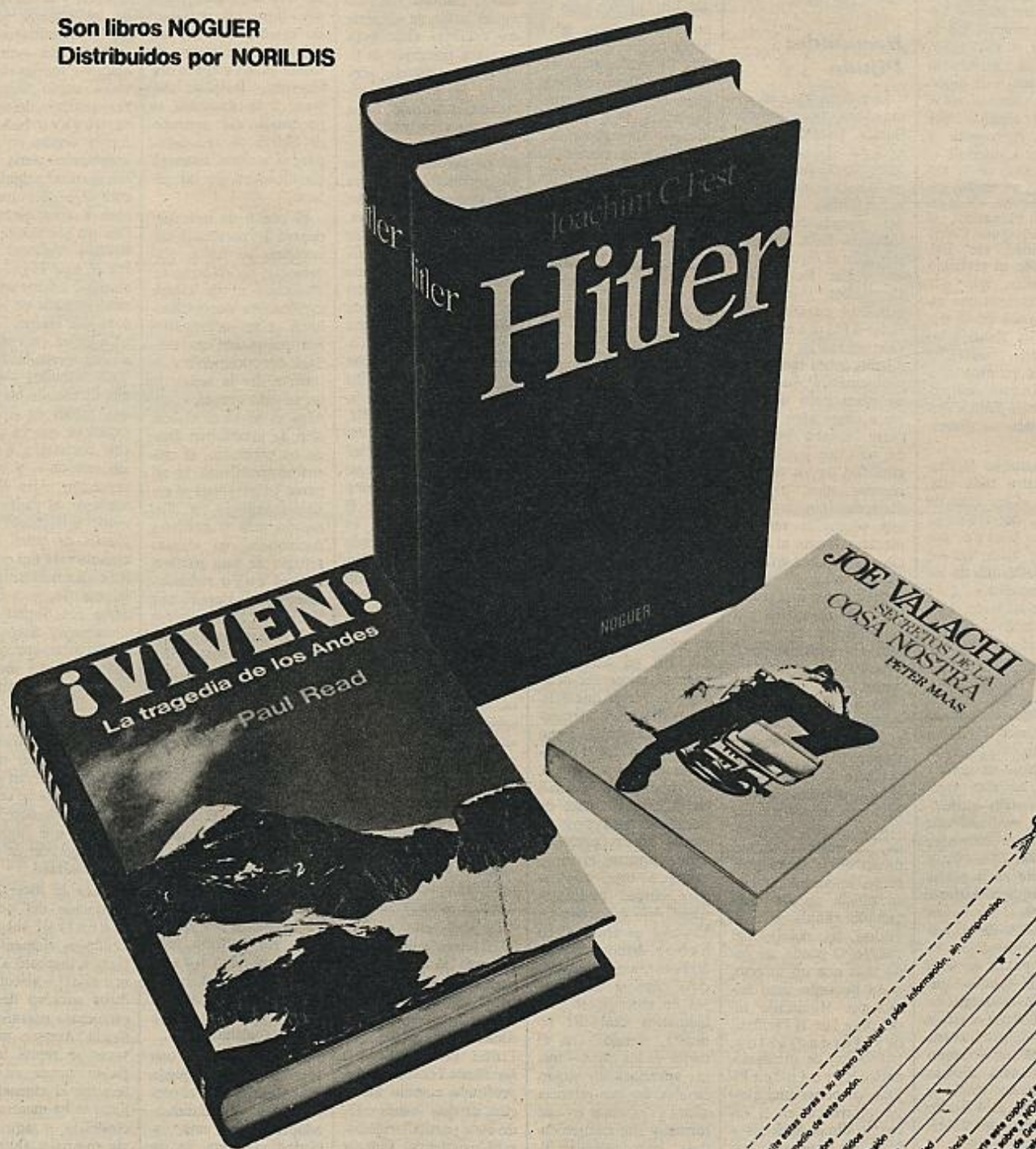
## ¡VIVEN!

La tragedia de los Andes  
de Piers Paul Read  
*El documento vivo*  
El único relato auténtico que han  
dictado los supervivientes  
en recuerdo de sus amigos muertos,  
de sus sufrimientos, de su terrible  
experiencia humana.  
40 fotografías. 344 páginas.  
350 pesetas.

## JOE VALACHI

Secretos de la Cosa Nostra  
de Peter Maas  
*Libros de bolsillo Noguer, n.º 10*  
El libro que la Casa Blanca  
trató de prohibir.  
100 pesetas.

Son libros NOGUER  
Distribuidos por NORILDIS



Recorta esta obra a su librería habitual o para información, sin compromiso.  
Por medio de esta coupón.

Nombre \_\_\_\_\_  
Apellidos \_\_\_\_\_  
Profesión \_\_\_\_\_  
Calle \_\_\_\_\_  
Ciudad \_\_\_\_\_  
Provincia \_\_\_\_\_

Recorta este coupón y envíalo  
en un sobre a NORILDIS  
Paseo de Colón, 40  
Barcelona 9  
AEN

escribiera a su prima Elizabeth («Soy y seguiré siendo un enigma, incluso para mí mismo», frase que en el film aparece como la última del monarca y dicha al doctor Gudden), Visconti ha construido una narración eminentemente objetiva, en el sentido de inmiscuirse lo menos posible en la valoración e interpretación de los datos que suministra. Como «una biografía escrita sobre apuntes desordenados y libres» ha definido «Luis II de Baviera» su propio autor. De hecho, no conserva el relato un orden cronológico, y así contemplamos el derrocamiento del Rey en la tercera secuencia de la película, inmediatamente después de la ceremonia de jura al trono. El grueso del film se halla, entonces, formado por un gran «flash-back» que se compone de secuencias casi aisladas y autónomas entre sí, conteniendo cada una de ellas información —a veces, sólo indirecta— sobre un aspecto concreto de la trayectoria del monarca. Intercalados con dichas secuencias, primeros planos fijos de varios de los testigos llamados por la junta de alienistas que declararían incapaz para gobernar a Luis II —el dictamen fue «paranoia»— el 8 de junio de 1886, cinco días antes de que se ahogara, por causas aún desconocidas, en el lago de Starnberg, a los cuarenta y un años de edad y veintidós de reinado. Incluso en «Ludwig» Visconti introduce un importante plano premonitorio, en el que vemos muerta a Elizabeth, Emperatriz de Austria, hecho que sucedió en 1898 y cuya imagen viene dada en la película al término de la conversación entre la ex Sissi y su primo sobre su carácter de reyes «que no pasaremos a la Historia» y la predicción —cumplida— de que morirían de forma violenta. Cerca ya del término del film, la narración retoma el momento en que se había abierto el «flash-back» para finalizar en pocas secuencias con los hechos posteriores al derrocamiento.

Estructura nada lineal ni simple, como puede comprobarse, la puesta en juego por Visconti y sus colaboradores, Enrico Medioli y Suso Cecchi d'Amico, en el tercer guión original que rueda el gran cineasta. Que colocando al espectador como juez de una situación y un personaje históricos, le ofrece al mismo tiempo una hermosa obra crepuscular que —sin la perfección de «Muerte en Venecia»— propone desde sus sombras, sus noches y sus granates, una nueva reflexión en torno al ser humano por quien sabe mucho de él y ya se siente al final del camino. ■ FERNANDO LARA.

### Una casa de muñecas

Con el imprevisible título de «Chantaje contra una esposa» se estrena en España la última película de Joseph Losey, «Casa de muñecas», basada en la obra teatral de Henrik Ibsen. Conviene insistir en este último dato por cuanto el título español y las frases publicitarias de lanzamiento («La película que en su rodaje tempestuoso enfrentó a director y actrices») son capaces de despistar a cualquiera y hacer pasar inadvertida una película que no lo merece. No sólo porque se trata de una nueva obra de Losey, sino porque, en ella, de una forma inteligente, el director utiliza (como en su obra maestra «El mensajero») datos anecdóticos que casi, constituyendo un cuento simple y trivial, desvelan un complejo mecanismo social que no se limita a retratar la época de la acción (Ibsen escribiría su drama en 1879), sino que se amplía a una perspectiva actual.

En un primer contacto con la película, el desenlace por el que la esposa decide liberarse de la opresión familiar y rehacer su vida independientemente, nos conduce a una problemática de reivindicaciones femeninas absolutamente en boga. Pero Losey, con un espíritu frío

y entomológico, al narrar la anécdota de «Casa de muñecas» ha situado sus personajes en una especie de laboratorio, y analiza concienzudamente sus reacciones, tratando de encontrar un retrato social más agudo. Así, su película se amplía a un análisis de las represiones inherentes a una determinada estructura social (en la que entran a formar parte, de idéntica manera, tanto los hombres como las mujeres) y a las injusticias que conlleva una división de clases.

Una de esas clases sociales es representada por Nora, la esposa, cuyos límites vitales vienen marcados por la vida profesional y pública del marido. Su destino consiste en decorar la casa y actuar como una muñeca al servicio del esposo, y éste no dudará en manejarla como tal según vaya conviniéndole a sus asuntos y a sus apetencias.

De la mano de esa espléndida actriz que es Jane Fonda, la película adquiere un sentido de inmediata actualidad por cuanto la postura revolucionaria adoptada en su vida pública es un dato indirecto, pero contundente, a la hora de enfrentarse con su personaje. Sin embargo, Losey ha prescindido de ese tono beligerante para dedicarse más atentamente a la observación desapasionada, y quizá resida aquí la contradicción que parece presidir la totalidad de la obra. La estructura del guión (original de David Mercer, también autor de «Family Life») y la interpretación de la Fonda parecen encaminarse hacia soluciones drásticas y combativas, mientras que Losey lo tamiza con su objetividad, intentando buscar en lo que deberían ser escuetos datos, motivaciones de mayor profundidad. De esta manera se desprenden las dos facetas encontradas en la película: por un lado, la de una lección a las mujeres de hoy, para que entiendan críticamente la misión que se les ha designado en el juego convencional de nuestra

sociedad (aportación de Jane Fonda), y, por otro, la de un entendimiento de las raíces de esas convenciones, con las limitaciones y frustraciones que, a un nivel individual, produce (que sería la aportación de Losey). Quizá sean ciertas las noticias que en su día recogían las gacetas en las que se explicaba cómo Losey y la Fonda discutieron violentamente —hasta llegar a interrumpir el rodaje— a tenor del sentido último que debía dársele a la película; pero acaso fueran más bien trucos publicitarios y resulte sólo que Losey no disponía (como en «El mensajero») de un guión hábil que le permitiera adentrarse, con su rigor habitual, en las motivaciones que conducen a la incomunicación social, a la utilización de un ser por otro, a la dependencia de unos juegos sociales, fuentes explicadoras del fracaso del individuo en nuestro mundo. Sin embargo, estos elementos están apuntados en «Chantaje contra una esposa» (título incorrecto hasta gramaticalmente) y no es difícil reconocer en ellos al Joseph Losey de siempre.

Lo que ocurre es que no acaban de desarrollarse por completo. La estructura de la narración es de una simplicidad admirable; se trata casi de un juego de ajedrez en el que se nos dan las jugadas maestras que conducen inevitablemente al jaque final. Pero la dependencia de ese último resultado obliga a la simplificación de la narrativa, que lo es también de los elementos propuestos. Y así, Losey no ha podido dejar abiertas las posibilidades de su historia. «Casa de muñecas» sería, en este sentido, el excelente borrador de un trabajo interrumpido por las necesidades urgentes del didactismo. Me da la impresión de que Losey se ha visto un tanto forzado a utilizar la línea recta, cuando su riqueza expresiva reside en el zig zag que considera la realidad como un fenómeno complejo. ■ DIEGO GALAN.

### LIBROS

EL LIBRO DEL FILOSOFO, Friedrich Nietzsche (Taurus). LA EXPLICACION EN LAS CIENCIAS DE LA CONDUCTA, Chomsky, Toulmin, Watkins y otros (Alianza Universidad). PROCESO CONTRA SKINNER, Noam Chomsky (Cuadernos Anagrama). PEQUEÑO LIBRO DE UNA GRAN MEMORIA, Alexander R. Luria (Taller de Ediciones JB). EL ANDARIN DE SU ORBITA, Juan Ramón Jiménez (Magisterio Español). PROSA DEL OBSERVATORIO, Julio Cortázar (Lumen). LAS SEMANAS DEL JARDIN, Rafael Sánchez Ferlosio (Nostromo). LAS HERMANDADES ANDALUZAS, Isidoro Moreno Navarro (Universidad de Sevilla). ZARAGOZA CONTRA ARAGON, Mario Gaviria y E. Grillo (Los Libros de la Frontera). HISTORIA DEL ARTE EN ESPAÑA, Valeriano Bozal (Istmo). INTRODUCCION AL URBANISMO COLONIAL HISPANOAMERICANO, Daniel Fullaondo (Alfaguara). HAPPY END, Manuel Vázquez Montalbán (La Gaya Ciencia). EL SEXTO, José María Arguedas (Lala). LOS IDUS DE MARZO, Thornton Wilder (Alianza Emecé). RELATOS ITALIANOS DEL SIGLO XX, Guido Davico Bonino (Alianza Editorial). DESPROPOSITOS, Llorenç Villalonga (Edicusa). DIARIO DE PRISION, Albertine Sarrazin (Lumen). ¿LOS OYE USTED?, Nathalie Sarraute (Barral Editores). EMPEDOCLES Y ESCRITOS SOBRE LA LOCURA, Hölderlin (Labor). MEMORIAS DE UN AMANTE SARNOSO, Groucho Marx (Los Libros de la Frontera). CARLOS SAURA, Enrique Brasó (Taller de Ediciones JB). MEMORIAS DE UN CINEASTA BOLCHEVIQUE, Dziga Vertov (Labor).

### CINE

#### Madrid

LUIS II DE BAVIERA, Visconti (Callao-Carlos III). PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE, Huston (Rosales). HELPI, Lester (Alexandra-Galileo). EL SUBMARINO AMARILLO, Dunning (California, días pares). CHARLES, VIVO O MUERTO, Tanner; TO BE OR NOT TO BE, Lubitsch; YAWAR MALLKU, Sanjinés (Bellas Artes). CABARET, Fosse (Albéniz). UN DIA EN LAS CARRERAS, Hermanos Marx-Wood (Rex). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Azul). JOHNNY COGIO SU FUSIL, Trumbo (Narváez). UN TRANVIA LLAMADO DESEO, Kazan (El Españolito). AL ANOCHECER, Chabrol (Chamartín). ESPLENDOR EN LA HIERBA, Kazan (Cristal). EL ESTRANGULADOR DE BOSTON, Fleischer (Riviera). FRENESI, Hitchcock (Montija). **Filmoteca Nacional:** véase programación diaria.

#### Barcelona

FAMILY LIFE, Loach (Publi). LAS DOS INGLESA Y EL AMOR, Truffaut (Montecarlo). LA CALLE 42, Berkeley-Bacon; LOS CLOWNS, Fellini —sólo matinal— (Alexis). ORDET, Dreyer; EL SEPTIMO SELLO, Bergman (Ars). HELPI, Lester (Maryland). CABARET, Fosse (Florida). UN DIA EN LAS CARRERAS, Hermanos Marx-Wood (Atlanta-Bailén-Bonanova-Edén-Pelayo). EL HALCON Y LA FLECHA, Tourneur (Capitol). ¿QUE OCURRIO ENTRE MI PADRE Y TU MADRE?, Wilder (Alexandra). EL ESTRANGULADOR DE RILLINGTON PLACE, Fleischer (Liceo-Palacio del Cinema). PEQUEÑO GRAN HOMBRE, Penn (Palaudio-Roquetas-Trinidad-Triunfo). **Filmoteca Nacional:** véase programación diaria.