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 desosegado, 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 elude Castejón un cierto asomo simbológico. 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 aquella peculiaridad metafisista, o mágica, que parecía despuntársele 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.

CINE

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 reemplazamiento de un tiempo histórico por otro que le aniquila 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 primera, 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 Gatopardo» 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 moensimismamiento, la alinarca bávaro elige el ensimismamiento, 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 Durcheim 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