

vivencias. Y a ellas se añade, en un plano ya puramente formal, la peculiaridad de un paisaje (generosamente ofrecido en «Cuerno de cabra»), pero también las dificultades económicas y la ausencia de unos lugares de trabajo técnico apropiados, como igualmente se demuestra en la película que comentamos. La banda de sonido, las imperfecciones generales de toda la obra, forman parte de su personalidad y, por qué no, de su encanto.

«Cuerno de cabra», en suma, es una película que produce curiosidad, pero que debería ser vista con una mentalidad diferente a la que marca la torpe publicidad española. ■ DIEGO GALAN.

Berlanga, en la Filmoteca

Un reciente ciclo de la Filmoteca Nacional dedicado a la obra de Luis G. Berlanga ha revelado a un público joven y hasta ahora desconocedor de la importancia del trabajo de este autor, no sólo la personalidad fascinante e indiscutible de nuestro realizador, sino facetas insólitas de la cinematografía española y de España en general. Porque Berlanga, consciente o inconscientemente, ha venido reflejando en sus películas la vida y circunstancias de su país y sus contemporáneos —nosotros, claro—, de una forma directa, diáfana e incisiva. Hace años se despreciaba el cine de Berlanga en función de su esperpentización, considerando que ésta, al ser una reconstrucción de la realidad antes que un reflejo fiel e impersonal, podía conducir al engaño o a la evasión; años más tarde se nos descubre que es justamente ese tratamiento el que permite ahora la contemplación ajustada de lo que somos y de cómo somos. La poética berlanguiana, que ha venido experimentando distintas evoluciones a lo largo de sus once películas (¡sólo once!), y también, cómo no, sufriendo diversas mani-

pulaciones y restricciones, ha seguido un camino personal —contando con el subjetivismo y las propias obsesiones del autor—, pero remitido siempre a la realidad circundante. Y esta honestidad expresiva, acompañada del talento personal de Luis G. Berlanga, ha delimitado una obra espléndidamente significativa.

No sería justo, sin embargo, limitar el valor del cine de Berlanga a su interés histórico. Sus películas, si se mantienen aún hoy en plena vigencia, es gracias, tanto a su sentido del humor —al principio, tierno y «poético»; más tarde, negro y desesperanzado—, como a la humanidad volcada en los personajes, en los argumentos, en la propia óptica vital del realizador. Berlanga es un observador sensible, que lucha, aun sin saberlo, por la libertad. Por una libertad total y absoluta, sin restricciones de ningún tipo.

El ciclo de la Filmoteca, que, naturalmente, ha obtenido el éxito merecido, debería, quizá, ser revisado. Berlanga tiene mucho que enseñarnos. ■ D. G.

TEATRO

Marsillach y la censura

Se decidió esta vez, queriendo expresar una voluntad descentralizadora, que los Premios Nacionales se entregarían en Barcelona. Entre los reunidos en el acto, organizado con la solemnidad del caso, estaban Adolfo Marsillach, que recibía un Premio de Dirección, y don Pío Cabanillas, el ministro de Información y Turismo.

Según leo en la transcripción publicada en la «Hoja del Lunes» de Barcelona, Marsillach, entre otras cosas, dijo lo siguiente:

—Creo que todos tenemos la obligación de aspirar a un teatro un poco menos centralizado y, al mismo tiempo, un poco más libre. Nunca hemos pedido una libertad que sirva para ofender los principios más honestos del ser humano, sino, al revés: una libertad que ayude a los hombres a ser más dignos. No siempre, por desgracia, la censura administrativa ha querido comprender nuestras razones. Queremos ser más libres en la exposición escénica de nuestros pensamientos porque queremos ayudar al común proceso democrático de nuestro país.

Luego, don Pío Cabanillas afirmó que compartía los puntos de vista de Marsillach, cuyas cautelosas pero significativas palabras calificó de «discurso de ministros».

El hecho concreto es que ningún campo de la vida española parece reflejar con mayor nitidez el llamado «apertura» como la prensa y el teatro. Por la prensa descubrimos hoy contradicciones —esa general alegría por lo sucedido en el tantas veces glorificado por inmóvil Portugal junto a la noticia de las confederencias no autorizadas sobre temas de educación—, que antes se manifestaban a un nivel más criptográfico. Por la autorización de algunos textos y espectáculos —y el ejemplo podría ser «Allo que tal vegada s'esdevingues», de Joan Oliver, estrenada, prohibida y ahora nuevamente repuesta en Barcelona—, al mismo tiempo que se asfixian manifestaciones como las amputadas y recientes Jornadas Universitarias de Teatro de Valencia, descubriríamos también la tensión entre dos fuerzas políticas del sistema que, con el eufemismo propio de estos casos, vino a nombrar Marsillach en la reciente entrega de los Premios Nacionales. Es un hecho cierto, por ejemplo, que grupos independientes, o autores, acostumbrados a soportar dificultades y prohibiciones, invocan ahora la «apertura» y dialo-

gan, a menudo con éxito, con altos funcionarios del Ministerio de Información.

El hecho cierto es que se ha producido una nueva situación. Son años y años de no entender muchas de las decisiones de la censura, a menudo asentadas en un autoritarismo tutelar que no corresponde a las necesidades teatrales de una sociedad adulta. De esa política teatral se han derivado muchas cosas. Del asombro a la autocensura. Del análisis preciso del fenómeno a la frus-

tración emocional de muchos que hubieran querido ser hombres de nuestro teatro. Del abandono a la lucha tenaz y difícil... La censura se ha convertido en la realidad y el tópico inesquivables a la hora de hablar de la vida teatral española de nuestros días.



do— podrán decidir, al margen de aperturismos coyunturales y momentáneos, qué «libertad» es la que ayuda a los hombres a ser «más dignos» y qué «libertad» y qué «dignidad» están fuera de nuestro alcance.

El hecho de que el teatro sea una de las puntas de lanza de este reciente y tímido debate no hace más que probar, una vez más, el valor de una manifestación especialmente sensible a cualquier pequeño cambio social. Las contradicciones que detecta son el reflejo exacto de tensiones de carácter general. ■ JOSE MONLEON.

Dos puntos me pare-

ARTE

Ahí está ya la exposición de Tharrats. Siempre la esperamos y siempre nos sorprende. Es lo suyo. Tharrats trabaja solo, al margen de círculos y cenáculos, pero va realizando implacablemente su obra de pintor, la cual considera un deber iría enseñando poco a poco —lo mismo si es en Córdoba que si es en Basilea—, y, desde luego, año tras año. Esta es, por lo menos, la segunda exposición de Tharrats en la galería Skira, aunque lleva ya realizadas varias en Madrid.

Tharrats

Tharrats era un pintor al que su conocimiento del desarrollo y peripecias de la pintura convirtieron en crítico. Más tarde fue un crítico al que su conocimiento de la fisiología de la pintura convirtió en un pintor. Creo que esa acción de ida y vuelta de Tharrats, ese movimiento de sistole y diástole de su actividad, es posible vislumbrarlo de alguna manera en su obra. Y no porque se advierta en ella ninguna actitud doble, ni mucho menos dubitativa: Tharrats, o ha sido escritor, o ha sido pintor; pero nunca ambas cosas al mismo tiempo. Se le advertía aquella condición cuando era crítico por su conocimiento de las interioridades de lo que trataba; se le advierte ahora en su labor de pintor por su irreductible curiosidad, por su deseo de conocer incluso más allá de lo que investiga, por su afán de saber qué es lo que queda un paso más allá de la vanguardia que toca...

A Tharrats no lo distinguiría yo solamente por eso que le señalo. Yo lo distinguiría también por su fidelidad. Fidelidad a muchas cosas, pero sobre todo a la amistad y a las acti-