

ARTE

Hace dos o tres semanas, al hablar yo desde esta misma sección de Ruiz Balerdi, insinuaba que en San Sebastián, en la pintura de allí, se está desarrollando un nuevo sentido del cromatismo, que, en su día, muy bien podría justificar la denominación de "escuela donostiarra", sobre todo aplicada a la pintura. Entre los nombres que yo citaba entonces para justificar mi afirmación figuraba el de Sistiaga. Ahora precisamente tiene una exposición con nosotros.

Sistiaga, en la galería Kreister. Madrid

José Antonio Sistiaga ha dedicado muchas horas de su vida profesional a experimentar cinematográficamente con la pintura. ¿Es que le interesa el cine? No: le interesa la pintura, y, más aún, las posibilidades dinámicas de la pintura. Yo no he tenido ocasión de ver esa experiencia cinematográfica de Sistiaga, aunque tenía noticias de su existencia. Conozco su obra, ya fijada estáticamente en cuadros, y creo que eso sirve mínimamente para tener una idea de su otra experiencia. De todas maneras, me invade una duda: ¿Esas experiencias cinematográficas tienen un fin en la pintura «fija», o, por el contrario, la pintura ya fijada conduce al cinematismo, que Sistiaga considera por ahora el punto final de su pintura?

Yo creo más bien lo primero. Por eso no puedo evitar el tener en cuenta su exposición más como un resultado final que como una experiencia previa. De todas maneras, sea como sea, como resultado

o como experiencia previa, esos cuadros tienen, en su misma textura fisiológica, la esencia del dinamismo. No son dinámicos físicamente: son dinámicos estructuralmente. Tienen una organización interna que, aun permaneciendo estáticos, físicamente estáticos, inmóviles, plantean la ecuación del dinamismo. Lo plantean por esa situación de curva sin fin, curva cortada solamente por el azar de la dimensión del cuadro, pero no por la decisión de finalizarla, y, en general, por ese casi deseo expresado de continuidad pictórica que en todas las formas —o las manchas— se insinúa. La obra de Sistiaga —ninguna de las obras de Sistiaga—

que no llegó a hacerlo plenamente porque no hizo más que plantearlo. Fueron especialmente los pintores norteamericanos los que se expresaban por esa vía. Lo que expresaban tenía el carácter de una parte fragmentaria de un todo insinuado. Sistiaga no ha heredado ninguna solución: lo que ha hecho ha sido retomar un problema...

Pero ése no es más que un aspecto de la pintura de Sistiaga. El otro, a mi modo de ver, es el color. Sistiaga, y con él algunos de sus colegas donostiarra, toma también el viejo problema del color para situarlo en otro camino. Yo diría que es un camino... antiimpresionista. ¿Antiimpresionista.



parece acabar en sí misma, ni, mucho menos, tener su comienzo en ella. Vienen desde otra parte, e indican que el final tampoco está en ellas. Como si el principio y el fin estuviesen en una larga cinta cinematográfica y hubiera que verla en su proyección...

En realidad, la obra de Sistiaga vuelve a tomar un problema, que la pintura de hace unos años —en los comienzos del aformalismo— quiso hacer suyo, pero

ta un camino fundamentalmente cromático? Antiimpresionista, sí. Porque se trata de un color que no depende en modo alguno de la luz, ni le debe a la luz ninguna sugerencia. Es un color por el color mismo. Es, si así lo queréis, la entrega panteísta a la gloria de pintar usando con gallardía de todos los colores disponibles... y apetecibles.

Adviértase que esos colores —los de Sistiaga— no están limitados por ninguna narración

«objetiva». Expresan sólo su densidad... y su continuidad. En realidad, viven también para la continuidad dinámica, que parece ser que es la finalidad máxima de la pintura de Sistiaga. No adoptan el idioma de las manchas «narrativas», sino el de las curvas continuativas. Es decir, los colores en Sistiaga aceptan un ritmo... Un ritmo continuativo y dinámico... pero no un diseño. El diseño, el dibujo, se funda en una figura que tiene límites. Los límites son anti-Sistiaga. Y Sistiaga usa siempre el color-música frente al color-forma limitada. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

ocupación por la vejez y la muerte que, si bien la Molina no lleva a una dimensión rigurosa de análisis, expone apasionadamente como catástrofe fatal que la conduce, por último, al escepticismo general que riega toda su obra. Escepticismo que tiene su principal reflejo en lo que para Josefina Molina es la inutilidad (o la imposibilidad) de unas relaciones amorosas.

Estas constantes poéticas de su trabajo televisivo (baste recordar quizá «No te vayas así», «La mujer y el deporte» o «Durero»), tienen una continuidad en su primera película cinematográfica, «Vera, un cuento cruel» (de la que ya habló Fernando Lara en estas páginas con motivo de su presentación en el festival de San Sebastián). En «Vera», que es ya la readaptación de un trabajo televisivo de menos de una hora, uno de los más acertados que Josefina Molina realizara, existe la oportunidad de esbozar de nuevo las constantes poéticas de la realizadora. Y así, persiste su obsesión por la muerte, su feminismo vital (aunque mediatizado por las necesidades de la anécdota que narra) y, sobre todo, su ya famoso cuidado de la composición de la imagen; sobre este último apartado, es justo reconocer que «Vera, un cuento cruel», al margen de que ese cuidado lleve en ocasiones a un preciosismo cursilón, con-



«Vera, un cuento cruel»

Josefina Molina Reig es ya conocida a través de los programas que para TVE rueda desde hace algunos años. Programas que, dentro del engranaje televisivo, suelen destacar por su cuidado estético y su meticulosidad, coincidiendo así, en cierto modo, con los trabajos que otros realizadores de televisión (provenientes como ella de la Escuela Oficial de Cinematografía) intentan, cada uno a su manera, hacer.

Dentro de las limitaciones que para realizar una obra totalmente personal existe por lógica en los programas de televisión, Josefina Molina ha ido, sin embargo, dejando caer espaciadamente algunas de las constantes de lo que se ya va perfilando como su poética. En primer lugar, un interés particular por la situación social de la mujer, sus condicionamientos, sus posibilidades, su esclavitud, su liberación. Luego, una notable pre-



«Vera, un cuento cruel», de Josefina Molina Reig (1973).

sigue una dignidad formal muy poco corriente en el cine español. Con la admirable colaboración de Rafael Borque en la ambientación, Javier Artiñano en el vestuario y José Luis Alcaine en la fotografía, Josefina Molina ha creado un espectáculo visual que, sin tener en cuenta ahora otros adjetivos que pudiera merecer, es extraño encontrar en otros films españoles.

Sin embargo, «Vera» es una película que no sobrepasa el medio camino y que queda sólo esbozada en sus intenciones. Ya hemos citado los algo más de cuarenta minutos televisivos que dieron origen a la película; el intento de alargarla a una duración media de largometraje no ha venido acompañado de una profunda disección del texto primitivo ni de una entrega vital de la realizadora por exponer abiertamente sus obsesiones más usuales. Y así, «Vera» queda como film forzado, inútilmente alargado, y en última instancia, tímido o reprimido. Basándose en un guión estructurado torpemente, la película se diluye en insinuaciones dramáticas que no acaban de desembocar en planteamientos más rigurosos. Como si la posibilidad de alargar el tiempo de la narración (y la oportunidad que lógicamente existe por ello de exponer más abiertamente su núcleo vital) hubiera amedrentado a su principal responsable.