

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.

CINE

«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).

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-

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.



La necesidad de suplir la ausencia de anécdota suficiente para hora y media se ha cubierto con la espléndida composición estética que, sin embargo, es capaz a su vez de engañar a la realizadora, obligándola en ocasiones a organizar escenas al servicio de esa composición, marginando lo que pudieran encerrar de profundidad y compromiso.

Es así «Vera» un magnífico intento fallido, magnífico por su dignidad, fallido por su timidez, que nos revela a una autora que, en otros planteamientos dramáticos y con más coraje, nos puede descubrir en siguientes ocasiones, lo mejor de sí misma. Y esto, a juzgar por los esbozos de «Vera», no carece de interés, sino muy al contrario. ■ DIEGO GALAN.

**De profesión, policía justiciero**

Difícil sería encontrar en la amplia filmografía de John Sturges (Illinois, 1911) unas características comunes que aglutinasen su producción, unas líneas de fuerza capaces de diferenciarle netamente del resto de sus colegas. Sturges encarna más bien la figura del típico «director a la americana», artesano al servicio de las grandes productoras y cuyos éxitos o fracasos dependen de la calidad del guión que ha de filmar en cada momento de su carrera. Muy poco tienen que ver entre sí «Conspiración de silencio» —su mejor película— y «La batalla de las colinas del whisky», o «El viejo y el mar» —por contra, el más estrepitoso de sus fracasos— y «La hora de las pistolas», o «Desafío en la ciudad muerta» y «Una muchacha llamada Tamiko». A lo sumo, hallaríamos en Sturges un cierto dominio de los tópicos narrativos del «western» y un regusto por las situaciones de tensión psicológica,

que, sin embargo, tampoco le diferenciarían suficientemente. Realizador de éxito intermitente, algunos de sus films («Los siete magníficos» y «La gran evasión», sobre todo) lograron buenos dividendos, pero sin llegar a hacer de él una estrella comercial como lo pueda ser un Robert Wise. Las palabras que mejor le definen me parecen «mediocridad» y

mo la del policía justiciero que busca vengar por su cuenta la muerte de un compañero e íntimo amigo suyo, saliéndose para ello de la «disciplina» del Cuerpo, ¿qué podría hacer un hombre de la atonía expresiva y la inconcreción ideológica de Sturges? Lógicamente, un producto híbrido, ambiguo, confuso a medias entre la apología policíaca y el ataque

que intentan controlar los excesos policíacos... y todo el repertorio al uso, del que «Harry el sucio», de Siegel, y «Los nuevos centuriones», de Fleischer, valen como ejemplos definitivos y de fecunda descendencia. Faltando cincuenta minutos, «McQ» pega un giro en su anécdota y parece marchar sorpresivamente por muy distintos derroteros, al situar a la propia Poli-



«McQ», de John Sturges (1974).

«falta de personalidad», algo muy común en la generación de cineastas americanos nacidos en la segunda década del siglo XX, y, por tanto, a caballo entre los primitivos y los que, años después, iban a aportar una visión más depurada del mundo estadounidense.

Ante un «star» tan sumamente caracterizado a todos los niveles como John Wayne, dentro de una producción «Arpjac» (Arthur P. Jacobs, aunque su titular ya haya fallecido), que nos ha deparado obras «inolvidables», como «La sombra del Zar amarillo», con la obligación de narrar algo cuya estructura se asemeja profundamente a un telefilm —sin que descartemos la idea de que se trate del «piloto» de una serie para televisión—, teniendo que participar en una temática tan repetida en los últimos años co-

a algunos miembros del oficio, aunque, por supuesto, nunca a la institución como tal. Este es el resultado de «McQ» (1974), film «del montón», cuya reseña quizá ni siquiera efectuaríamos a no ser por la vergonzante situación de nuestra cartelería.

Si ustedes han ido al cine en los últimos seis meses, pueden ahorrarse con comodidad la hora inicial de «McQ»: Exaltación del papel social del policía a través de las palabras de la viuda de uno de ellos, palizas «simpáticas» a cargo del héroe, redada de drogadictos, fascinación ante las armas de fuego (el gran «inventor» de la película es una pistola que dispara treinta y dos balas en un segundo y medio), ironías contra los abogados y los movimientos de opinión

cia como medio delictivo en el tráfico de drogas. Por unos instantes nos reencontramos con el espíritu del «cine negro» de los cuarenta, y Sturges adquiere un vigor narrativo que se diría heredado de sus primeros «thrillers», desconocidos en España y —para Coursodon y Tavernier— el género en el que mejor se movió nunca. De continuar en esta segunda línea, «McQ» podría haber sido un film importante, no sólo por su sentido crítico, sino por el «ajuste de cuentas» que insinúa con la mitología de la amistad, el compañerismo y el valor, fielmente representada por John Wayne. Pero sólo se trata de una ilusión ficticia, de un espejismo. Todo vuelve a su cauce, y la muerte acaba diferenciando al Mal del Bien. ■ FERNANDO LARA.

**TEATRO**

**Los Capsa y la apertura**

Cuando Pau Garsaball se planteó, hace algún tiempo, la posibilidad de hacer del Capsa barcelonés el teatro español de mayor dignidad no se hablaba, o se hablaba tímidamente, de apertura. El conocido actor debió de pensar, simplemente, que si había unos autores jóvenes y unos grupos independientes, lo lógico es que hubiera un sector social —y, por tanto, un público en potencia— cuya problemática tuviera mucho que ver con ese teatro. El hecho de que ese teatro fuera, las más de las veces, más crítico, más demoledor y formalmente más directo que el tradicional, no se debía a ningún preconcepto doctrinario. Ni era estrictamente un problema de rojos y azules, ni la idea de plantear un teatro así procedía de oscuros y poderosos núcleos emparentados con el demonio transpirenaico. La cosa era infinitamente más sencilla. Se trataba de ir levantando el teatro de un sector de la sociedad española para el que no tenía interés aquel que había sido hecho por otros sectores y en otras circunstancias. Se trataba de dar entrada a una realidad distinta —pero incuestionablemente viva y cotidiana— a la que alimenta el viejo teatro español. De oponer siquiera una visión dinámica de nuestros procesos a una visión nostálgica y estancada. El hecho es que el Capsa, sin grandes figuras en sus carteles, de espaldas a los criterios tradicionales del éxito —servir y acatar con espíritu de tendero los gustos de la vieja clientela—, entregando una y otra vez su escenario a las mejores manifes-

taciones del teatro «independiente», ha conseguido convertirse ya en una especie de ejemplo. Los fracasos no han faltado, desde luego. Entre otras cosas: 1) Porque, en principio, el teatro «huele a podrido», a diversión anacrónica, y no es sencillo interesar en él a los sectores vivos del país. 2) Porque la costumbre de ir al teatro —ligada a una serie de razones económicas de clase— la tiene únicamente la vieja clientela. 3) Porque la posibilidad de informar adecuadamente al público potencial es escasa, y 4) Porque los grupos, autores y espectáculos nuevos se presentan sin ese crédito o aureola que sirven de «garantía» al posible espectador...

Pese a ello, el Capsa ha ido adelante. Y son varios los jóvenes empresarios madrileños que, fracasada su gestión con espectáculos al viejo estilo, estimulados quizá por la inevitable aproximación biológica e histórica a concepciones más críticas del teatro, quisieran repetir la experiencia de Garsaball. Que yo sepa, hay ahora mismo —además del Benavente, cuya programación saltó de Alonso Millán al trabajo compartido del TEI y de La Cuadra— dos nuevos empresarios que se mueven obsesionados por el Capsa. Lo que supone la posibilidad de que Madrid ofrezca una plataforma hasta ahora inexistente u ocasional.

Entra aquí una consideración sobre la llamada «apertura». La palabra, aun manoseada y equívoca sigue conservando una significación fundamental: abrirse a algo que existe. Abrir no es, como sospechan o nos dicen que sospechan nuestros más apasionados celadores, modificar los términos de la realidad. Si lo es, en cambio, prohibir o cerrar, verbos que se traducen, en lo que al teatro se refiere, en la imposibilidad de que exista la debida relación entre el escenario y la vida social que hipoté-