

Cerámica de Zamora, y en Granada, la "Exposición de Cerámica Granadina y popular de Fajalauza" y la exposición del gran ceramista catalán Antoni Cumella. A la primera no la puedo comentar aún, porque me falta alguna foto para completar mi información. A las otras dos, celebradas ambas en el Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta, y organizadas por esa misma institución, las comentaré, confiando en que me sirva para completar la parte gráfica alguna foto extraída del mismo catálogo. Fui a Granada, no para ver eso fundamentalmente, sino para ver la muestra de obra gráfica de Rafael Alberti que allí tiene lugar. Para comentarla necesito de alguna reproducción que aún no he recibido.

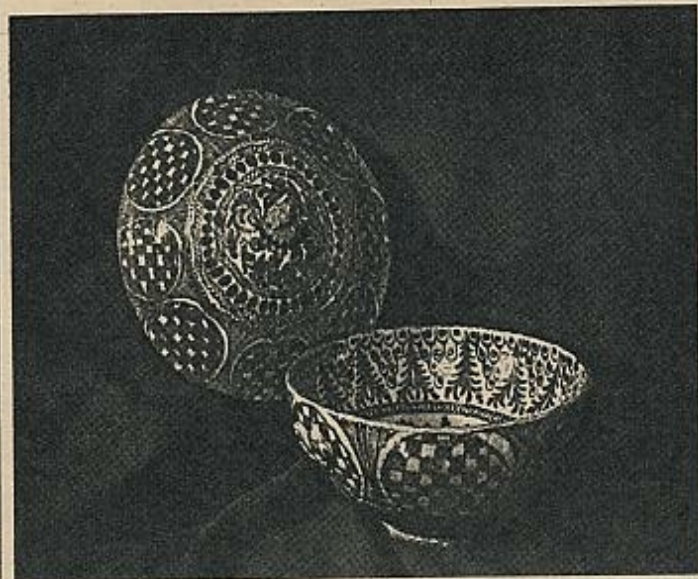
Cerámica popular de Fajalauza, en el Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta.

Fajalauza es el nombre de un barrio granadino, ligado popularmente, desde el siglo XVI, a la elaboración cerámica. Allí se reanudó la tradición de ese oficio de tanta raigambre musulmana, que había quedado adormilada tras la conquista cristiana de Granada. A las veintisiete piezas que componen el núcleo fundamental de la exposición, realizadas en Fajalauza, se añaden tres piezas más, procedentes del Museo Hispano-Musulmán, que sirven para confirmar el origen arábigo, tanto de la técnica como de la estética, de lo que luego renace en ese barrio granadí —Fajalauza—, amparado bajo ese nombre.

La técnica fundamental de la cerámica de Fajalauza es la del «vedrio» o «vedriado», una de las cuatro técnicas fundamentales aportadas por los árabes, según nos explica autorizadísimo Angela Mendoza Eguaras en el catálogo (las otras tres fueron el engobe, la cuerda seca y el reflejo metálico).

Lo peculiar de la ce-

rámica granadina de Fajalauza es la continuidad de una tradición arábigo, tanto en la técnica como en los motivos ornamentales; esa tradición que, por ejemplo en Sevilla —en Triana— se modifica precisamente en el siglo XVI por la influencia del renacimiento italiano, y que en Málaga se interrumpe tras la conquista. Pero lo que caracte-



Sopero de Fajalauza.

risticamente peculiariza más a esa cerámica es la fundamental —no única— ornamentación en azul.

Afortunadamente, según calculo yo sin más conocimiento de causa, esa cerámica ha podido permanecer a lo largo de toda su historia, desde el punto de vista técnico, en manos artesanales, y desde el punto de vista estético, en manos populares. Eso le ha permitido conservar una frescura que no tienen otras, invadidas por leones rampantes, guerreros y dragones. Y claro está que no ha podido evitar, ni le ha hecho falta, una cierta presencia heráldica, lo cual era natural en una decoración que se rehace en las postrimerías del gótico. Si la condecoración heráldica no está incrustada en la decoración, ¿dónde puede estar? Esos artesanos de Fajalauza han sabido suprimir el

prefijo de la acción condecorativa y la han hecho efectivamente decorativa. Heráldica o no, escudos arrogantes o simples ramos llenos de inocencia, esa decoración sigue la ley popular del «horror vacui», ocupando —siempre compensativamente— todas las partes disponibles de una superficie, con figuraciones que siguen la ley

cerámica de Fajalauza, de que ya he hablado, y de la gráfica de Rafael Alberti, de que ya hablaré. No desentona en modo alguno esa proximidad. ¿Por qué? En el caso de Alberti, porque hay un elemento —que llamaré gaudiano— en Cumella que, en último extremo, resulta en cierto modo complementario de ese cierto goticismo super-

ornamental de la bidimensión, en las que nunca —o casi nunca— se intenta una corporeidad estentórea y grandilocuente.

Yo creo que ha hecho muy bien la Fundación Rodríguez Acosta al incrustar esta exposición junto a la de Cumella y la de Alberti —a las que ya comentaré— y en ese ciclo difusorio del arte actual. Porque la cerámica de Fajalauza es actualísima por dos razones: primero, por popular, y segundo, por tradicional. Y perdonen —la redundancia.

Cerámica de Antoni Cumella

El ceramista Antoni Cumella —¿sería necesario presentar a ese catalán de Granollers, nacido el año trece?— exhibe su obra en ese maravilloso Carmen granadino, al lado de la

mejora, porque está dispuesto siempre a corregirse y aumentarse. Por ejemplo, desde el punto de vista técnico combina, según las necesidades, el horno tradicional con el eléctrico, y desde el punto de vista de las primeras materias, ha sustituido ya casi por completo el barro arcaico por el gres, lo que le permite, además de una materia más compacta, una textura más exquisita para las coloraciones. Las formas de sus vasijas también se han simplificado en el sentido de que su belleza tiene que desprenderse de su misma funcionalidad estructural antes que de la ornamentación aditiva.

De todas maneras, hay un Cumella que conviene tener en cuenta, por que aquí, en esta exposición, se hace muy visible: el Cumella de los últimos años; el experimentador, el ceramista trascendido en la dirección de la escultura, más que por un afán escultórico, por un

atisbo de su propia experimentación en el terreno cerámico, del que, estoy seguro, no pretende evadirse. En efecto, no cabe duda de que en estos últimos años la propia capacidad expresiva de la cerámica ha formado en Antoni una conciencia de la expresividad válida en sí misma, no necesariamente justificable como un más allá de la receptividad de contenido del cacharro. Ha ido, así, a la creación y elaboración de relieves y de formas en general... ¿Formas escultóricas? Formas de un ceramismo trascendido, que rozan, ciertamente, la escultura, en su normatividad más expresiva que de funcionalidad «contentista». Y es curioso, ahí, cuando Cumella ejerce con más énfasis su intención creadora, aflora una tradición que probablemente él mismo se desconocía: la que, a través de un medievalismo más frecuente de lo que se estima en la cultura catalana desemboca en

Cerámica de Cumella.



ese «ojivalismo» propio de Gaudí, que algunas veces se diría inspirador de ciertos relieves de Cumella ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

El imposible «cine infantil» español

En Gijón y, días más tarde, en Madrid se han vuelto a decir un poco las mismas cosas de siempre respecto al cine infantil: se ha hablado de su necesidad, de la urgencia de que los niños españoles vean unas películas apropiadas para ellos, de los valores educativos y culturales que tal cine posee. En la inauguración del festival gijonés —cuya edición de 1974 ha sido calificada por Malén Aznar, en «Arriba», como «terriblemente floja, terriblemente desorganizada, terriblemente falta de un interés real», el director general de Cinematografía afirmó que el Estado «hasta tendría que pensar en suplir subsidiariamente la falta de iniciativas privadas para llenar cumplidamente las necesidades de los niños y de la misma sociedad (...). Hay que intensificar por todos, pero en primer lugar por la Administración, los esfuerzos que se hacen para acabar con la actual situación de atonía del cine para niños en España y procurar, por todos los medios, que resulten eficaces». Más concretamente, en la clausura de la asamblea del Centro Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud, celebrada en Madrid, el subsecretario de Información y Turismo acaba de anunciar para los productores que se dediquen al cine infantil «medidas protectoras,



«El tesoro del capitán Tornado», de Antonio Artero, una de las varias películas infantiles españolas de la década de los sesenta que ni siquiera llegaron a estrenarse comercialmente.

con subvenciones a fondo perdido, con anticipo y con créditos que reduzcan al mínimo los riesgos y ayuden a cubrir esta necesidad social. Parece, por tanto, que aun sin haberse previsto todavía normas exactas de actuación, se va a dar un nuevo impulso desde niveles oficiales al cine para niños. Las palabras, insisto, no resultan demasiado diferentes de las pronunciadas aquí y allá en años anteriores, pero se diría que si existe ahora el deseo de llevarlas a la práctica. Esperemos que con mayor fortuna que en los años sesenta, durante la etapa Fraga Iribarne-García Escudero, cuando toda una legislación que olvidaba aspectos reales y concretos del problema sólo sirvió, a causa precisamente de ello, para que ocasionales productores se enriquecieran momentáneamente gracias a la generosa protección estatal (con películas que, en muchos casos, ni siquiera han sido estrenadas), y para que algunos realizadores hicieran sus primeros o últimos pinitos en el largometraje. De cualquier forma, la cuestión del cine infantil no puede resolverse con el simple parto de una legislación emanada desde el Ministerio correspondiente, sino que remite por fuerza a la consideración que del niño se ten-

ga en una determinada sociedad. El hecho de que los países socialistas europeos sean desde hace muchos años los que mantengan una producción infantil adecuada (o, al menos, muy por encima del nivel medio) no es casual ni deriva de una política estrictamente cinematográfica, sino que es lógico resultado de una concreta concepción humanística. ¿Cuál es, entre nosotros, el equivalente a esa concepción? Diríamos que sólo el convertir al niño en un pequeño consumidor o en un pequeño ser-paralelamente, entrenándolo así en los papeles que desempeñará en el futuro, como hoy los desempeñan sus padres. No hay más que ver la publicidad televisiva de los espacios infantiles o el mismo contenido de dichos programas para percibir que no otra es la dicotomía que se le ofrece al niño. Sin la posible defensa crítica del adulto ante el bombardeo de los mensajes publicitarios, y sometido a cientos de influencias ambientales que buscan y potencian su pasividad, el crío se halla inmerso en un mundo del que él nunca tendrá la clave, por lo que responde inmediatamente a cualquier sollicitación externa, sea de la calidad que sea. José María Carandell ha escrito sobre la situación similar en que se encuentran la mujer y el niño dentro

de nuestra sociedad: ambos sometidos a un «status» de colonización, como seres sin posibilidad de respuesta propia, «tercermundistas» en un medio social alienado. La falta de autonomía del niño, sus condicionantes físicos e intelectuales pesan menos en la realidad que el sometimiento cultural que padece. Sometimiento del que no podrá liberarse mientras que el entorno que lo produce no varíe radicalmente sus pautas de actuación. Por otra parte, sería contradictorio que en unas circunstancias en que a los adultos se nos trata «como a niños», en que se nos quiere demostrar cotidianamente nuestra imposibilidad para llegar a ser mayores de edad, los niños recibiesen una consideración mínimamente racional e inteligente. Por todo ello, bien venidos sean los esfuerzos por un acercamiento sincero a la infancia, que intente huir de la mitificación waldsteineriana, el paternalismo cordial o la utilización económica del niño. Pero mucho me temo que, sin poder contar con su opinión o estando tan condicionada que poco significa, el niño seguirá viviendo en esa colonización y el cine infantil que se haga entre nosotros no querrá sino integrarle en las redes de la sociedad que lo origina. Cuando pre-

cisamente debería tratar de todo lo contrario. ■ FERNANDO LARA.

«¿... Y el prójimo?»

Las estadísticas, las noticias frías de periódicos o los simples datos objetivos que determinan las características de una información, encubren necesariamente un sinfín de procesos, de problemas íntimos, de conflictos privados que, al margen de la adjetivación periodística, son los que reflejarían en su auténtica identidad el valor humano de tal información. En cualquier mínimo suceso nos encontraríamos con una reproducción fiel de los conflictos generales que condicionan al hombre; en cualquiera de esos sucesos nos encontraríamos con perspectivas sociales que transformarían, de ser conocidas, el valor histórico de ese suceso.

Este parece ser el punto de partida de Angel del Pozo para realizar su primera película como realizador. Aquí se narra una operación de trasplante de corazón. Un acontecimiento que se transformaría al día siguiente, en la prensa, en una breve nota elogiando el éxito científico de tal cirujano o en una disertación sobre esta época histórica, que permite con tal facilidad la recuperación de un ser humano condenado a muerte. Pero, ¿qué ha ocurrido realmente? ¿Cómo era, quién era la persona que cedió su corazón? ¿Cómo sus familiares y qué condicionamientos les llevaron a aceptar la operación? ¿Qué motivaciones profundas llevaron al cirujano a plantearse? ¿Cómo se desarrolló ésta? ¿Qué ocurre, una vez acabado todo, con los personajes que deben seguir viviendo como si nada hubiera ocurrido?

Son las preguntas que Angel del Pozo quiere diseccionar en su película, en una especie de reportaje moral sobre el hecho. Desde una perspectiva cristiana y,

digamos, humanitaria, el autor entiende que una serie de pequeñas o de grandes injusticias rodean el acontecimiento que narra. Algunas, derivadas del suceso específico; otras, más amplias, que vienen ya mantenidas anteriormente. Pero en su trabajo sólo se permite la sugerencia, el apunte, dado el carácter documental con el que se ha planteado la obra.

De esta manera, lo primero que puede decirse de «¿... Y el prójimo?» es que se trata de un film honesto, donde, sin duda, Del Pozo expresa abiertamente su concepto de la vida y de nuestro mundo. Y este valor, también moral, no es despreciable en nuestro panorama cinematográfico.

Sin embargo, y al margen de las inevitables torpezas narrativas de una primera película —y en este caso, especiales, dado que Angel del Pozo, como actor, no ha tenido oportunidad de intervenir junto a nuestros directores más lúcidos e interesantes, sino que se ha visto condicionado a los que, de una forma u otra, alimentan un cine poco comprometido—, «¿... Y el prójimo?» es una película de primeras evidencias, donde el conflicto no acaba de desembocar con firmeza en ninguno de los que se ofrecen: la diferencia de clases entre los protagonistas, el oportunismo del médico, la debilidad social del marido, la «ligereza» de una burguesía sofisticada, el fatalismo de la muerte... Apuntes vagos que aparecen intermitentemente, pero que no determinan realmente el transcurso de la historia. Angel del Pozo ha optado por la insinuación, pero, a mi juicio, ésta no le ha llevado sino a permanecer en el terreno de la ambigüedad. Seguramente, para alcanzar el resultado que se proponía, hubiera sido necesaria una máxima profundización, pantalla adentro, de cada uno de los aspectos insinuados; así se hubiera eliminado el carácter epidérmico de la película, y el