

blema y presentarlo como nuestro —ciertos elementos escenográficos y musicales son muy precisos al respecto—, quizá con la intención última de señalar que la emigración “todo lo iguala”, y que, en definitiva, no importa el país donde se está, ni la personalidad ni las ideas del emigrante frente al más decisivo hecho existencial de vivir separado de las raíces. Max Aub vino a decir casi lo mismo en una de sus obras. La vieja bailarina zarista, obligada a salir de Rusia a la llegada de la Revolución del 17, y el exiliado español republicano encontraban en Méjico un profundo punto de unión: la fijación en el pasado, el recuerdo obsesivo de su país, el carácter cada vez más patológico de la idea de regreso, el temor a los cambios producidos durante la ausencia... Todo lo cual conducía, en definitiva, a un oscuro deseo de inmovilidad —volver y encontrarlo todo igual—, a una necesidad de ponerse fuera del tiempo, que podría señalarse como uno de los más patéticos componentes del exilio. Luchar contra él, insertarse dinámicamente en el nuevo país en que se vive, sería el gran desafío, ante el cual resulta derrotada una inmensa mayoría.

Todo eso está en las promesas de la obra de Mrozek. La personalidad del intelectual —subrayada por los libros y recortes iconográficos que decoran su humilde rincón— y la del obrero, siendo aparentemente tan distintas, se encuentran en la compartida conciencia de transierrro y desamparo. El idioma desconocido, la soledad y el temor económico son los elementos que materializan y reafirman el sentimiento de permanente inseguridad, o, como ahora se dice, el conflicto de identidad.

Siendo cierta esta “parcela común”, pienso yo, sin embargo, que existen en la emigración una serie de parcelas absolutamente específicas, ligadas a cada circunstancia. No puede ser igual, refiriéndonos concretamente a la comedia, la relación política entre el exiliado Mrozek y el régimen de su patria —que rechaza por autoritario y gregarizador— y la que se dio, por seguir con la cita, entre Max Aub y el franquismo. Lo que en un caso es denuncia de las contradicciones cotidianas de un régimen —al menos, según Mrozek—, en el otro es afirmación de un antagonismo claro y preciso, en función del cual incluso se participó en una guerra civil. Tampoco la

edad en que se sale del propio país y lo que hasta entonces se había sido en él es irrelevante. Ni es igual ir o no ir a un lugar cuyo idioma —y la recíproca emigración entre España y Latinoamérica es una prueba— se conoce. Ni si es numerosa o exigua la cifra de compatriotas. Ni si el país originario permanece políticamente estancado o en movimiento. Ni tantas y tantas cosas...

A mi modo de ver, en el “Emigrantes” que acaba de estrenarse en el Alfíl —sobre una versión de Méndez Herrera— existe una excesiva abstracción, sin que, por otra parte, se renuncie a la presencia de ciertos elementos históricos singularizadores, en clara pugna con aquélla. Quizá Manuel Manzanque tiene un modelo en la mente —el de la actual emigración española en Centroeuropa, especialmente en Alemania— que ha superpuesto al de Mrozek, con lo que ha dado carácter de generalización y, a veces, incluso de sermón inocuo a determinados aspectos de la obra —en especial los referidos al personaje del intelectual— que necesitaban, incluso para mostrar la “parcela común”, asentarse en relaciones mucho más profundas y concretas y singularizadas que el “rechazo del régimen” del país originario. Incluso me atrevería a añadir que muchos párrafos, cuyo sentido dramático es fácil de adivinar —al margen de las opiniones políticas que podamos tener—, en la relación entre Mrozek y el actual régimen polaco pierden buena parte de su consistencia al trasladarse a un exiliado político español, cuyo lenguaje, cuyos temas y cuyos compromisos son históricamente distintos. Reserva que, aun siendo importante, no oculta el hecho de que la representación en España de una obra que nos remitiera, sin más, a los problemas del exilio, a través de la circunstancia de Mrozek, tal vez estaría fuera de lugar.

José María Rodero y Agustín González obtuvieron un gran éxito profesional. Estas obras de dos personajes suelen prestarse al gran lucimiento. Máxime si su pauta es naturalista, con golpes, borrachera, lágrimas, etcétera. Creo que el trabajo de Agustín González está un tanto lastrado por las ya señaladas asincronías de su personaje, mientras José María Rodero “crea su tipo” —el del emigrante obsesionado por el ahorro, totalmente enajenado— con oficio y eficacia, sal-

vando de manera brillante el punto de irónica irrealdad que a veces introduce el dramaturgo. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Crónica de una marginación

¿Cuál es el punto de contacto a partir del que una colaboración entre Juan Marsé y Roberto Bodegas sería pensable como fructífera? Yo creo que el tema de la marginación social, presente en toda la obra del escritor catalán y también en la filmografía del realizador, especialmente en su película hasta ese momento más significativa, “Españolas en París”. La dificultad de acceder a una estructura social cerrada, que no permite la injerencia de nuevos elementos, se combina además en Marsé con el intento desesperado de sus personajes por integrarse en una clase o en un grupo que acaba por rechazarlos. Ejemplo típico de ellos sería Manolo “Pijoaparte”, protagonista de “Últimas tardes con Teresa”, cuya relación erótica con una muchacha de la alta burguesía barcelonesa —Teresa Serrat— conllevaba su posible escalada en el “status” social. La conclusión de este relato (con el que su autor obtuviese el premio Biblioteca Breve de 1965) no dejaría lugar a dudas: tal escalada se re-

vela como imposible dentro de una sociedad tan clasista como la nuestra, y el propósito de Manolo “Pijoaparte” no conduce sino al fracaso. Por otra parte, la sirvienta de “Españolas en París” se siente incesantemente extraña en un mundo alejado del suyo por cultura, lengua y costumbres. Tampoco el círculo en principio más “acogedor” de emigrantes españoles logrará subsumir sus problemas. Con su hijo a cuestas, la criada emprenderá una lucha aislada, al margen de cualquier apoyo colectivo. En ambos casos, la soledad viene a mostrarse como única salida, quizá porque esos personajes —desclasados, al margen— no pueden conocer en su situación lo que significa la solidaridad con aquellos que viven procesos similares a los suyos.

El resultado de la colaboración entre Marsé y Bodegas se mantiene dentro de estos términos: “Libertad provisional” no es sino la crónica de unos personajes marginados, que se obstinan en salir de su “lateralismo”, jugándose todo a la carta marcada de la integración. Once años después renace aquí el personaje de Manolo “Pijoaparte” —aunque en la película nunca se cite su seudónimo—, prototipo del “xarnego” llegado desde el Sur a Barcelona con el ánimo de triunfar bajo el “ejemplo insignne” de aquellos grandes hombres que se han hecho a sí mismos. Pequeño delincuente, poseedor de una “manera de ser” donde se dan cita la ingenuidad y la chulería, la presunción y el infantilismo, su relación con Alicia se traducirá en otro nuevo fracaso. Lo relevante de “Liber-



“Libertad provisional”, de Roberto Bodegas, sobre una historia de Juan Marsé.

tad provisional" no es sólo la constatación de este hecho, sino el análisis de los caminos a través de los cuales se produce. Alicia es también una marginada, soltera y con un hijo, que trabaja como vendedora a domicilio de libros y que —con el fin de incrementar su volumen de ventas— se acuesta con aquellos clientes que le prometen hacer un buen pedido. No es una prostituta (en el sentido "profesional" de la palabra), sino alguien que lucha por sobrevivir en un medio hostil que le ofrece mucho más de lo que ella podría adquirir por su simple trabajo. En este sentido, es donde incide la valía del análisis sociológico efectuado por Marsé y Bodegas: ambos personajes caen en las trampas que les ofrece una sociedad pequeño-burguesa para integrarse falsamente. El colegio "para hijos de ricos", al que Alicia lleva a su crío, o la obsesión por un "hogar tradicional" mantenida por Manolo —entusiasta de las moquetas, los bares caseros, el empapelado, la mujer ama de casa...—, se manifiestan como espejismos fáciles por los que ellos venden su alma en un ejercicio fáustico perfectamente contemporáneo y perfectamente representativo de una determinada situación.

No es, por tanto, una sociedad "malvada" la que —de manera folletinesca— impide la integración de los protagonistas de "Libertad provisional". O en todo caso, su "maldad" se expresa a través de unas características distintas de las manejadas en relatos esquemáticos. Son unos patrones de comportamiento, unas tentaciones de consumo, unas constantes de relación humana (todas ellas, típicas de la pequeña burguesía), aquellas que seducirán primero y dejarán nuevamente al margen, finalmente, a ambos personajes. Queridas con especial fuerza por el "Pijoaparte", frente a una Alicia de vuelta de muchas cosas, sobre todo en el terreno afectivo, esas "trampas" son los contenidos concretos de tantas aspiraciones de un "lumpen proletariado", que aspira en sueños a acceder a las delicias burguesas.

Dentro de un tono de amarga comedia, pesimista en definitiva como casi todas sus obras, "Libertad provisional" debe tanto a Marsé (cuyo "peso literario", en el mejor sentido de la palabra, se hace notar en la buena construcción dramática y en el acierto de los diálogos) como al propio Bodegas, cuya baza más im-

portante estriba en una dirección de actores adecuada. Lo consigue plenamente en el caso de Conchita Velasco, cuyo inteligente juego de interpretación se combina con la frescura del trabajo de Patxi Andión. Hasta conseguir entre todos una muestra de lo que debía ser un cine español medio. ■ FERNANDO LARA.

ARTE

A Juan Ignacio de Cárdenas te lo puedes encontrar donde menos te lo esperas. Ya sé que ahora nos lo podemos encontrar en Altea cualquier mañana de brisa soleada mediterránea, si pasas por allí en el momento en que ha ido a llevar a los chicos al colegio, o cuando —como Paco Umbral— ha ido a comprar el pan. Es que ahora vive y trabaja allí. Pero no era por esos lugares por donde puedes o no esperar-telo, sino que yo decía por lugares estilísticos, y, más aún, temáticos.

Hace un año, o tal vez un poco más, me lo encontré: "¿Por dónde andas ahora?". "Ahora estoy en las nubes", me dijo muy seriamente, y yo asentí, dando a entender que lo había entendido muy bien. Fui a ver lo que hacía y, efectivamente, pintaba nubes, siempre nubes: cirros, cúmulos, nimbos..., qué sé yo. El está, según su peculiar terminología, en el tema que actualmente le preocupa. Hay que entenderlo. El otro día me lo encontré: "¿Y dónde estás ahora?". "Pues mira, ahora pinto volúmenes cilíndricos, como troncos de árboles, o tubos... Ven pasado mañana a Egam, que inauguro". Fui.

Oleos de J. I. de Cárdenas Galería Egam

Hace bien el Cárdenas en buscar a su realidad por donde la busca, que es el camino en que mejor puede encontrarla. Cada uno busca por donde sabe y puede... Unos buscan estilísticamente; otros, por la tendencia; otros, por la moda: "Yo, la abstracción"; "Yo, la nueva figuración"; "Yo, la hiper-realidad"... Cárdenas no responde así. Cárdenas dice: "Yo, en las nubes", o, como ahora, "Yo, en los cilin-

dros". Bueno, pues tiene razón. Hay quien encuentra a su realidad a partir de una tendencia... Y hay quien encuentra la tendencia a partir de una temática. Cárdenas es de esos últimos.

Lo importante es encontrar no la tendencia, ni la estilística, ni, si me apuran, y en el caso particular de Cárdenas, ni siquiera la temática. Lo importante es encontrar —y expresar— la realidad. La realidad: eso que constituye el argumento fundamental de cada artista con su obra: su afirmación esencial.

La de Cárdenas es, yo creo, el juego magnificador de los volúmenes curvos, de tendencia cilíndrica, si no es que directamente cilindros, en contraste y oposición armoniosa con los grandes planos del cielo o del suelo... Volúmenes, los suyos, vinculados siempre a una figuración, y no sólo, creo yo, por ninguna especie de fidelidad beata al figurativismo, sino por una condición —que creo que es absolutamente espontánea en el artista—, que le obliga a emparentar a sus objetos protagoniza-

dores con una especie de organismo más o menos sordo.

Sus objetos "tubularistas" o cilíndricos pueden ser así, o bien árboles, maduros y añosos, pero de troncos más que respetables, o tubos más o menos industriales de un extraño taller o fábrica, o un conjunto de telas, hinchadas y dobladas más o menos al viento, pero siempre adoptando la tendencia cilíndrica.

No puedo evitar, a la vista de esa obra, de acordarme de Leger. No de todo Leger, sino fundamentalmente del primero. De cuando se unió a la tendenciosidad cubista, aportando su particular visión cilíndrica o —como la llamó Ramón Gómez de la Serna, con deliberada tendenciosidad— "tubularista". Pero Cárdenas no tiene nada que ver con Leger, aun cuando cierto camino de su forma se encuentre con él. Para Leger, su vinculación cubistizante no buscaba un organicismo viviente, sino —en eso, casi como una denuncia— deshumanizado. Su expresión de hombres como máquinas pare-



"Florecimiento dominical del algarrobo", de Cárdenas.