



El muro del homenaje popular a Juan Gris. (Foto: Jesús González.)

con qué motivo? Sí: sería como un recordatorio de la muerte del gran artista (que nació en Madrid—su nombre legal era José Victoriano González, pues Juan Gris era, claro, seudónimo de trabajo— en el año 1887, el 23 de marzo y en la calle del Carmen, número 4, y que murió en París—Boulogne sur Seine— el 11 de mayo de 1927). Este año es, pues, el del cincuentenario de su muerte y el del noventa aniversario de su nacimiento... Sí: sería la ocasión cincuentenaria lo que esos jóvenes artistas celebraban... Pero si se celebra lo otro, tampoco está mal.

Del amigo Picasso—amigo de Juan Gris, pero también de todo el mundo— pudimos celebrar el noventa aniversario de su nacimiento, en vida aún del artista; pero aquello terminó en "rosario de la aurora", y yo tuve que ir dos meses a la cárcel, además de ser condenado a dos años de lo mismo, los cuales no cumplí por haber sido oportunamente salvado por no sé qué amnistía general...

Este homenaje ingenuo—yo diría que deliberadamente ingenuo— me dijeron los artistas que se le ocurrió al joven y estupendo escultor Julio Álvarez, y que fue acogido con entusiasmo por todos los demás. En seis días—unos trabajando más, otros menos— lo acabaron todo. Yo me fui allá con mi amiga Mariví Otero—que es la regente de la galería Frontera— y buen trabajo que nos costó encontrar la calle Aguilafuente, aledaña ya a la Dehesa de la Villa, en el barrio de San Nicolás, que estaba en fiestas. Oiga, señora... ¿la calle Agilafuente? Mire, no tiene "piede": todo seguido, la tercera a la derecha y luego... ¿Ustedes buscan a los pintores? Pues por allí están. La "entrega", si se le puede llamar así, era en la tarde del miércoles

14 de septiembre. Allí había mucha gente; chavales del barrio, que habían intervenido como ayudantes en la confección de los murales, vecinas curiosas, con sus bolsas de la compra y muchos curiosos como yo—artistas o no— que consumían frascas de vino tinto, en homenaje a José Victoriano González.

Había un clima..., ¿de qué? Era un clima zarzuelero, de "género chico", que a decir verdad no era el que correspondía a Juan Gris, que no tenía nada de castizo, creo. Pero allí estaban todos los artistas, a los que mencionaré sin orden ni concierto: Andrés Barajas, Angel Orcajo, José Luis de Dios, Emilio Prieto, Antonio Zarco, Ventura, Daniel Merino, Julio Álvarez, Oscar Estruga, Luis Amor, José Luis Verdes, Pablo Varona y José María Iglesias. Y estaban los poetas: Tres poetas, muy ligados a la amistad de toda esa gente, y alguno, como Manolo Conde, entreverado de poeta y de crítico de arte. Allí recitaron y allí plantaron también sus poemas en los muros. Fueron, además de Manolo Conde, Antonio Leiva y Julián Marcos.

La frasca de vino tinto, tan madrileña ella y que, por su estructura, era digna de que hubiese sido immortalizada por Juan Gris en alguno de sus cuadros, deambulaba por todos los asistentes a aquella fiesta de barrio en familia.

Me encontré con Manolo Conde, el medio poeta-medio crítico (¡qué combinación, Dios mío!), el cual ya se había tomado esa copa de más por la que traspasaba su frontera en la que se aumenta su locuacidad. Pero ya era el momento en que todos nos fuimos a cenar a un restaurante muy apañadito y nos quedamos tranquilos. Como homenaje a Juan Gris no

estaba mal. Nuestros museos siguen careciendo de juangrises, pero algo se ha hecho para recordar lo que nos falta. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

Una historia asfixiada

En los primeros meses de 1973, Eduardo de Guzmán publicaba su libro: "Aurora de sangre". El eco que obtuvo—ampliado por el resumen que su propio autor hizo para TRIUNFO, número 554— devolvió a la actualidad un olvidado tema de las crónicas de los años treinta: el asesinato de la joven Hildegart a manos de su madre, Aurora Rodríguez, después de

que se basa. La potencia dramática de éste hace que exijamos al film una altura y una calidad a las que no llega. En cierta manera, la propia entidad del tema se ha vuelto contra aquellos mismos que se sintieron fascinados por él hasta el punto de crear una película. Si se hubiesen basado en una anécdota menor, también menor sería el grado de exigencia por parte del espectador, que se siente frustrado al ver desinflarse secuencia a secuencia el desarrollo de una historia enormemente atractiva.

Aunque los errores de "Mi hija Hildegart" no estriban en unos puntos concretos, en unos factores determinados: se trata más bien de un planteamiento de base—en mi opinión, equivocado— que arrastra fatalmente a todo el film. Un planteamiento de estructura de guión que encorseta la historia en un sistema narrativo de "flash-backs" y que acaba asfixiándolo en la segunda parte al someterle a la "tiranía" de un relato judicial. En esto hay mucho de



"Mi hija Hildegart", de Fernando Fernán-Gómez (1977).

que ésta la hubiera engendrado y educado con el fin de que llegase a ser líder de la revolución femenina. La originalidad y la fuerza de tal historia no pasaron inadvertidas en los ambientes cinematográficos, y pronto se pensó en transformarla en imágenes. Vencidas una serie de dilaciones, por fin Rafael Azcona y Fernando Fernán-Gómez redactaron el guión que dirigiría este último. Y nació "Mi hija Hildegart", seleccionada para la competición del recién concluido Festival de San Sebastián y que se ha estrenado simultáneamente en los circuitos comerciales.

No puede decirse que el resultado haya sido satisfactorio: sin tratarse de una película despreciable, moviéndose en un nivel superior al del cine español de consumo, "Mi hija Hildegart" decepciona por no haber sabido aprovechar las enormes posibilidades del hecho real en

sorprendente en el empeño de Azcona y Fernán-Gómez, porque en un cine como el español donde las historias atractivas son raras, donde muy pocas veces se tiene a mano una narración con la suficiente fuerza dramática como para llenar por sí sola toda una película, resulta que cuando—como en este caso— se cuenta con ella, se la somete a un tratamiento capaz de anular buena parte de tal fuerza... Me parece un contrasentido, una paradoja, desaprovechar el impacto directo que la historia de Hildegart y su madre poseía, en aras de una complejización, primero, y un convencionalismo, después, que intenta llevarla a unos terrenos respectivamente dispersadores y monótonos. El estilo de un reportaje periodístico conciso y vibrante habría convenido mucho más a "Mi hija Hildegart" que la sofisticada construcción cinematográfica que debe so-

portar. Precisamente, gran parte de la valía del libro de Eduardo de Guzmán radicaba en ese enfoque periodístico que, cuando está seriamente asumido, conlleva necesariamente el rigor y la profundidad.

Porque en la intención de Azcona y Fernán-Gómez adivino un deseo de complejizar la anécdota, de no limitarse a contar de manera lineal un hecho al que ellos creían poder encontrar otros significados, otros sentidos, que los inmediatamente perceptibles en la anécdota. Recién terminada "Mi hija Hildegart", Fernán-Gómez nos hablaba de que como mejor se le ocurría definiría era como una película "existencialista", donde lo fundamental era un sentimiento de angustia y en la que se podía percibir no la tragedia de la revolución, sino el desencanto o —más bien— la ansiedad nacida del fracaso de esa revolución. En este sentido, Fernán-Gómez declaraba hace unos días: "Yo lo que he intentado es llevar al espectador a esta angustia que existía entre esas mujeres (Hildegart y su madre), angustia que yo no creo que se diera por una oposición entre ellas, sino por oposición entre su pensamiento y el pensamiento de la sociedad, que ya debía haber estado superado"... Pero quizá sea precisamente este intento de "trascendentalizar" la historia a unos niveles demasiado ambiciosos —lo mismo que, en cuanto a estructura de guión, se ha hecho, fragmentando la narración temporal y espacialmente—, lo que en último término incapacita la película, al despojarla de su carácter testimonial sobre una obsesión pigmaloniana, sin ofrecer a cambio esa más ambiciosa dimensión filosófica y moral —y, en consecuencia, estilística— que sus autores parecen haber pretendido. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

"Violines y trompetas"

La verdad es que uno, que recordaba las primeras comedias de Santiago Moncada, quizá técnicamente inmaduras, pero llenas de delicadeza, se quedó poco menos que perplejo con el texto que, hace dos o tres temporadas, le estrenó Rocio Dúrcal. El que dicha obra —"Muchacha sin retorno", creo que se llamaba—, que era algo así como una historieta para que los espectadores hicieran imaginariamente el amor, tuviera tan extraordinario éxito, se debió, sociológicamente hablando, a la mezcla de represión y senilidad del respetable. El espectador asista al detallado "antes" y "después" del coito, arreglándoselas autor y director para que el "durante" lo imaginara aquél como parte sustancial de la comedia. Santiago Moncada obtuvo así, con la más burda de sus obras, el mayor de sus triunfos profesionales.

Cuento todo esto porque ayuda a entender "Violines y trompetas", comedia que invita a una doble lectura, como si el autor buscara salvar el viejo material que no apareció en "Muchacha sin retorno" y, a la vez, repetir la fórmula que le proporcionó el éxito.

En el fondo ese ha sido el esquema de nuestro mejor teatro pequeño burgués de posguerra, el teatro de los Ruiz Iriarte, Neville, o Miguel Mihura, salvando, claro, la distancia

entre una época en que la censura obligaba a trabajar duramente a la imaginación y ésta de hoy en que —si Arias Salgado levantara la cabeza— hay más desnudos en los escenarios que tresillos. Por razones que no procede indagar aquí, el hecho cierto es que esa tradición se quebró, siendo sustituida en el ánimo del mismo público por un teatro mucho más rampón, unívocamente cómico y vodevilésco, peor construido y peor escrito. Esa especie de amargura última, o de cansancio, que, con independencia de cualquier interpretación —y crítica— ideológica, tenía el valor de hacernos sentir una determinada realidad social y humana, fue arrinconada por lo que, tal vez un poco duramente, habría que calificar de "gamberrismo escénico", por un teatro que se imponía "divertir" sin la menor audiencia a las ideas o a las emociones del mundo pequeño burgués, en el que, por lo demás, y a distintos niveles de aceptación o rechazo, estamos todos los que pisamos los teatros.

"Violines y trompetas" tiene el interés de restituir esa antigua tradición, con el tono, ya digo, que corresponde a nuestros días. Santiago Moncada ha construido una historia de relaciones equívocas y de actos sexuales, que encaja perfectamente en la triste demanda teatral de nuestros días. El juego de tres brillantes actores con oficio —Pilar Bardem, Juanjo Menéndez y Jesús Puentes— y de una jovencísima y guapa actriz —Violeta Cela, la que se desnuda—, aseguran, bajo la dirección de Angel García Moreno, el eficaz funcionamiento de ese nivel de la comedia.

Pero detrás del juego, los personajes poseen la humanidad que el vodevil generalmente les niega. Cada uno tiene su motivación. Y el final de la comedia

—los personajes maduros, que forman un desangelado trío de música clásica, ensayan, cada uno desde su particular situación, y, sin embargo, unidos por un mismo sentimiento de soledad— no deja de proponer cierta dosis de emoción y lucidez...

Es seguro que incluso esta segunda y más profunda lectura de "Violines y trompetas" tropieza con los límites de este teatro, tierno, cerrado, egocéntrico, al que nos referíamos al principio. Pero la escena española ha llegado a un punto en el que el hecho de encontrarse con personajes que tienen una edad, que aspiran a unos objetivos, que poseen unos sentimientos, y que sobrellevan sus fracasos sin perder su humanidad —su pobre humanidad— es ya una grata sorpresa. El autor juega esta vez con sus personajes, imagina situaciones insólitas, emplea su ingenio para divertir a toda costa a los espectadores, pero consiguiendo que aquéllos existan de principio a fin de la comedia. La construcción de la obra, el hecho de que la acción dramática se exprese a través de situaciones y no de explicaciones tangenciales, es otra rancia pero innegable virtud restablecida por Moncada en su comedia. ■ JOSE MONLEON.

Una imagen de la familia

Es innegable: el Alfíl "no ha cedido". Y su línea teatral —un poco desordenada, pero generalmente dominada por un nivel razonable— ha proporcionado ya a la presente temporada, primero, el montaje francés de "La Celestina", y ahora el estreno de "Un soplo de pasión" ("Chez nous"), de Peter Nichols, bajo la dirección de Angel García Moreno, que es quien lleva el timón de la sala. Trabajos ambos que es necesario situar en la línea del teatro más decoroso que ha sido posible ver últimamente en Madrid.

"Un soplo de pasión" —creo que no es un buen título y que incluso cambia el sentido de la obra, aunque entiendo el problema de Arteché ante el "Chez nous" del original— es uno de los muchos dramas que el teatro anglosajón ha dedicado a analizar la inconsistencia de la vida familiar. El procedimiento es siempre el mismo. Una pareja —en la obra de Nichols, desaparece enmarcada por todos los rasgos que cotidianamente se atribuyen a la "normalidad". El éxito, cierto bienestar material, la seguridad con que



"Violines y trompetas", de Santiago Moncada. (Foto: M. Martínez Muñoz)