

cados representantes de la escuela estadounidense —Charles Close, Alex Colville, Don Eddy, Richard Estes o Duane Hanson— nada tenían que ver con los miembros más valiosos del plantel europeo —Franz Gertsch, Domenico Gnoli, Nicolaus Störtenbecker o Dietmar Ullrich—, pero menos aún con las obras de los tres pintores españoles seleccionados: Antonio López-García, Francisco López e Isabel Quintanilla. La presencia de Amalia Avia y la de Matías Quetglas no hubieran hecho sino singularizar tal distancia. Señalemos de pasada que la galería Malborough, de Londres, en 1973, permitió que por vez primera el público extranjero cayera en la cuenta de disparidad tan profunda. Esta vez, en París, las cosas quedaban claras.

Hasta cierto punto. Pues, a decir verdad, una amenaza indivisible se cierne sobre todos los horizontes realistas; su febril éxito comercial. La atmósfera turbadora de los cuadros de Matías Quetglas, concretamente, no ha impedido la adquisición inmediata de los mismos a precios casi exorbitantes. En «Ideología e lenguaje», Edoardo Sanguineti apuntaba: «La flor y nata económica, mientras destruye el sentido de la existencia del arte, asume a la vez el noble papel de salvadora. Al pequeño burgués —al que corresponde por definición salvaguardar el buen sentido común, y, por ilusión, conservar todos los eternos valores humanos que les fueran inculcados por la escuela, la familia y la iglesia—, sólo le queda al pobre dejarse pasar, maravillado y aterrado por la deshumanización del arte; pero el gran burgués, que mientras puede regula los precios y dirige el con-

sumo, sabe muy bien lo que compra, y, como a todo el mundo, le consta, no se asusta ante nada. Como sabe que cada cosa tiene su precio, y se trata de saber hallar y de saber gastar la cifra exacta, asimismo sabe que todo producto artístico, más tarde o más temprano ha de hallar su museo preciso. Si eso era justo cara a la vanguardia de mayor estridencia, qué alivio ahora el de la burguesía, rechazando de plano todo análisis intenso del nuevo realismo para detenerse en la habilidad del oficio y deleitarse con la apacible certidumbre de una pericia técnica a menudo deslumbrante.

Tensa e interesada comprensión. Dulce estímulo, a un tiempo, para el oportunismo. Y esto último puede ser propiamente mortal. Porque, negándose a la intolerancia y mimetismo que anidan en los otros campos, las artes plásticas españolas han sido en estos años últimos vivo signo de convivencia fecunda: los personales caminos de Pablo Palazuelo, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Antonio Saura, Manuel Millares, Juan Genovés, Lucio Muñoz, Eusebio Sempere, José Guinovart, Equipo Crónica, Rafael Canogar y Manuel Mompó, por citar algunos nombres significativos, hablan con rectitud de una diversidad del arte envidiable, que hoy sería necia empresa reducir en dudoso provecho de una sola tendencia rica en riesgos, aunque divinizada por los mercaderes.

En el interior de ese doble laberinto —semáforos de la moda y becerros de oro—, Matías Quetglas no disimula el drama cimental de su pintura: dificultad de la expresión. Bajo las apariencias caprichosas de



QUETGLAS: «Retrato impertinente», 1972.

todo ritmo genuino laten las reglas férreas de un lenguaje pictórico que halla su salvación en la inseguridad. Como Ponge, el pintor se dice: «Mis pensamientos más queridos son ajenos al mundo; por poco que los exprese, le parecen extraños. Pero si los expresara por completo, podrían volverse comunes». La pintura de Quetglas habita esos espacios movidos, que anhelan la fusión de estructuras opuestas. No expresando toda la verdad, fija acaso lo verdadero. El horror, pues, va a sernos ofrecido con inocencia y luz suave.

Así, en el cuadro titulado «La mujer mojada», el frenesí de los detalles se resuelve en sosiego del conjunto. Refinado y cruel, Quetglas familiariza el sacrificio. Del agua que un hombre vierte sobre la mujer desnuda lo simbólico brota: la regresión a lo preformal, la regeneración total, el nuevo nacimiento... Pero también la significación múltiple del mito bautismal: gracia, esperma, concepción y generación. Breve ilusión, porque en el agua

toda forma es desintegrada, toda historia es abolida. La mirada implacable del personaje de la izquierda, más testigo de nuestros ojos que de la ceremonia interna, nos salpica ciertamente, establece los límites de lo contado y de la manera minuciosa de contarlo. Perdida la certeza, sólo nos queda el recurso de entender cada anécdota como pretexto: un autorretrato mental se esconde en cada obra. Aquí, los movimientos de los personajes no coinciden con su dignidad o vileza: el toque surrealista, el guiño alegórico o la ironía puntual desmoronan su rigidez de vieja escuela. El silencio y la quietud son sus modos de ser. Personajes éstos, sí, a los que sólo les falta hablar, pero que hacen un sacramento de esa noble carencia.

Naturalezas muertas, despojos de la mesa, pájaros crucificados, crónicas de amor y tortura, bombillas, flores, un atleta albino e impertinente retratos rivalizan aunadamente; luchan con la realidad y también con el sueño. Es la

pintura de la joven razón colmada, la alianza armoniosa entre asombro y desengaño, la promesa leal de que el dolor no canta en vano. ■
JOSE MIGUEL ULLAN.



Festivales por Radio Nacional

En la programación más reciente del Segundo Programa de Radio Nacional parece advertirse una especial atención a ofrecer algo más que una sucesión más o menos cronometrada de grabaciones «standard», agrupadas todo lo más en ciclos, para los que se busca como aglutinante antes el elemento literario —musicológico— que el característico e inherente a la estructura puramente musical de la obra en cuestión. Desde la implantación regular de conciertos y grabaciones de producción propia, hasta la colaboración con emisoras extranjeras por medio de intercambios de material y de retransmisiones directas, se observan algunos signos, bien que todavía carentes de una organización idónea, que revelan un cambio en las actividades de Radio Nacional para con la música.

Quizá, de acuerdo con este espíritu, se viene intentando transmitir casi de manera exhaustiva los más importantes —o al menos los más prestigiosos— festivales que se celebran este verano: Bayreuth, Salzburgo y Bregenz. Circunstancia que es, en

principio, muy de aplaudir, aunque se puedan hacer unas cuantas precisiones en torno a ella, que afectan tanto a la propia índole de los festivales citados como a la naturaleza del medio que los transmite.

Qué duda cabe de que, tal como están concebidos, los festivales veraniegos tienen tanta importancia en cuanto a escenarios musicales irrepetibles como en calidad de puntos de reunión de unos ambientes muy específicos, los cuales, aun siendo en sí mismos ajenos a la música, han llegado a hacerse, en el marco de estos festivales, «conditio sine qua non» de ella. Estos ambientes no pueden ser recogidos por la radio ni por ningún otro medio de comunicación, con la posible salvedad del cine. Y, quíbrase o no, se han convertido en algo esencial. Pueden ser refutados, pero su rechazo conlleva el del propio festival: desde luego, ninguno de sus partidarios se privaría del placer del reconocimiento mutuo, o de la tediosa excitación que proporciona el identificar rostros de personalidades. Asimismo, hay en alguno de estos festivales actuaciones y eventos que sólo se justifican por la costumbre; pero este último punto puede obviarse con más facilidad mediante una oportuna labor de documentación.

Por otra parte, es innegable que la radio sólo puede dar una ligera idea de festivales como el de Bayreuth, consagrado año tras año a la consecución del ideal wagneriano del espectáculo total, en el que participen todos los espectadores comprometiéndose todos sus sentidos. Un evento de este calibre, para ser apreciado mínimamente, requiere ser presenciado allí donde tiene lugar;

triunfo
recomienda

en todo caso, de aceptarse la interpretación macluhaniana de que la televisión prolonga todo el mecanismo sensorial, habría que esperar a que los españoles se entretuvieran con Wagner para poder disfrutar de Bayreuth en nuestras pequeñas pantallas.

Con todo, y si la retransmisión de estos festivales es, como cabe pensar, síntoma de una nueva política de radio activa, bien venida sea. Siempre y cuando suponga cada vez menos un suceso extraordinario y cada vez más algo susceptible de ser incluido de manera homogénea en la programación. Y siempre y cuando no se deje a un lado lo que constituye la otra cara de la moneda: la intensificación de la producción de contenidos musicales propios, pues ambos extremos tienden a un mismo fin: la creación de una radio autosuficiente, independiente de cualquier tipo de presión comercial. ■ JOSE RAMON RUBIO.

DISCOS

Un cantante y una banda de rock & roll

«Before the flood» es el título del doble que nos trae las grabaciones de la reciente gira de Bob Dylan y The Band. A pesar de su generosa duración, el álbum es una condensación del programa que interpretaron a lo largo y ancho de Norteamérica: se ha tomado la discutible decisión de acortar la parte de Dylan en solitario para mantener intactas

las apariciones de The Band sin su mentor. Las interpretaciones del grupo canadiense son insuperables, pero se trata de recreaciones de las versiones en estudio con un poco más de dureza. Las diferencias de método y actitud que les separan de su descubridor son obvias: prácticamente, cada canción de Dylan ha sido alterada en su estructura, letra, arreglo, tiempo o énfasis con respecto a las versiones primeras. Lo que es un trabajo proceso en The Band es sencillo y natural en Dylan, y por eso posee la capacidad de distanciarse de su obra, de tratarla cada vez que la revive, con una visión fresca, libre de lastres sentimentales que le obliguen a considerarlo como material inviolable.

Las colaboraciones de Dylan con The Band van desde las experiencias estáticas (la tour europea de 1966, las «Basement tapes») hasta momentos deplorables (concierto de Wight), pasando por la fresca mediocridad de «Planet waves». La crudeza del sonido y lo variable de los resultados es la lógica consecuencia de sus escasas horas de ensayo: Dylan se siente seguro sabiendo que sus amigos están apoyándole y lo espontáneo de la situación extrae la bestia salvaje que duerme en el pasado de The Band.

El tono del disco queda fijado con la brutal versión de «Most likely you go your way and I'll go mine», que abre la primera cara; se ha refinado las aristas semihistóricas de la gira de 1966, pero aún es música fuerte, rock letal y sin paliativos. «Lay, lady, lay» está deformada, pero la punzante guitarra de Robertson legitima la transformación. «Rainy day women» ha perdido el aire de carnavales y es un asalto lento y destructivo.

Aquí, como en la mayor parte del álbum, Garth Hudson añade nuevas dimensiones al grupo con las oleadas de sonido abrasivo y volátil que exprime de su órgano. Hudson es al rock lo que Larry Young al jazz: un músico que ha superado los clichés dominantes y ha abierto nuevas perspectivas para su instrumento. La primera cara se completa con «Knockin' on heaven's door», «Ballad of a thin man» y «It ain't me, babe»; en la última, Dylan utiliza la Fórmula Manfred Mann Para Rejuvenecer Material Dylaniano, convirtiéndola en algo irrecognocible y espléndido.

El segmento no eléctrico del álbum empieza con «Don't think twice», y nos sorprende seguidamente con la reversión de la Fórmula Mann: «Just like a woman» está apoyada solamente por guitarra y armónica. Es una versión muy histriónica, con Dylan comiéndose estrofas, alargando sílabas y apresurando algunos versos de forma extraña y forzada. Significativo que esta canción, caracterizada por un antifeminismo insultante y generalizador, es recibida con muestras de desaprobación. El Héroe a la zaga de su Público en algunos aspectos. «It's alright ma (I'm only bleeding)» ha sido acelerada, pero es una interpretación poderosa, llena de esa rabiosa desesperación del Dylan primerizo.

Dejando a un lado las ocho canciones de The Band en solitario, llegamos a la cara cuarta. Unos rasguos hispanos de Robertson se van transformando en un sorprendente «All along the watchtower», claramente inspirado por la impresionante versión que Hendrix hizo en 1968. No es un hecho aislado, ya que sigue «Highway 61 revisited», con más semejanzas al arreglo de Johnny Win-

ter que al original. Otra leyenda (la de que Dylan es indiferente u hostil a lo que hacen otros músicos con sus composiciones) cae por tierra. El final del concierto es «Like a rolling stone», improbable candidata para himno de la nueva cultura. Pero ese es el carácter que tiene aquí. El público sigue aplaudiendo y los músicos vuelven, atacando nada menos que «Blowin' in the wind». ¿No tiene pudor este hombre? Está interpretando sus Grandes Éxitos como lo haría cualquier estrella marchita, ignorando los efectos corrosivos del tiempo y dando al público lo que quiere. Pero qué importa, hasta las retóricas interrogaciones de «Blowin' in the wind», con su olor a liberalismo de la Nueva Frontera y John F. Kennedy, tiene un poder emotivo cierto, aunque el arreglo en tiempo de marcha es un error, únicamente redimido por el abortado solo de Robbie.

Si «Before the flood» hubiera sido purgado de nostalgias y repeticiones, nos hubiéramos quedado con un disco sencillo de estatura similar a «Highway 61 revisited»: la destilación de lo mejor de Dylan en su vertiente más popular. Pero «Before the flood» es un álbum doble con intervenciones de The Band y un par de fracasos y algún momento rutinario y compromisos y... no sigot: tal vez sea que a Dylan se le exige más que a nadie porque se ha atrevido a defraudar las esperanzas que unilateralmente pusimos en él. Dylan no es «nuestro Dylan». No es «el Dylan» de nadie, a pesar de que ocasionalmente nos salude. No es un profeta o un líder, es sólo un cantante. Y «Before the flood» es su último disco. Tan excepcional como casi todos los suyos. ■ DIEGO A. MARIQUE.

LIBROS

AL MARGEN, Jorge Guillén. Visor. SHAKESPEARE: THE SONNETS, SONETOS DE AMOR, Agustín García Calvo. Anagrama. EL AÑO DE LA COMETA, Alvaro Cunqueiro. Destino. LA JORNADA DE UN ESCRUTADOR, Italo Calvino. Alianza Tres. JORGE MANRIQUE, O TRADICION Y ORIGINALIDAD, Pedro Salinas. Seix Barral. PASENOW, O EL ROMANTICISMO, Hermann Broch. Lumen. LAS CRUZADAS, Zoe Oldenbourg. Destino. CUANDO ERAMOS CAPITANES, Teresa Pamies. Dopesa. CON UN PIE EN EL ESTRIBO, Claudio Sánchez Albornoz. Revista de Occidente. LA MUERTE DEL CINE, Gerard Lenne. Anagrama. LA ECONOMIA ESPAÑOLA 1973, A. López Muñoz. Cuadernos para el Diálogo.

CINE

Madrid

LA PRIMA ANGELICA, Saura (Amaya). CUATRO NOCHES DE UN SORADOR, Bresson (Pompeya). LO MEJOR DE LOS ROLLING STONES (Peñalver). BANANAS, Allen (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). LA BANDA DE LOS GRISSOM, Aldrich (Riviera). CANTANDO BAJO LA LLUVIA, Donen-Kelly (Proyecciones). CHANTAJE CONTRA UNA ESPOSA, Losey (Lepanto). 2001, Kubrick (Bilbao-Montera-Vergara). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Azul). EL HALCON Y LA FLECHA, Tourneur (América). LA HUELLA, Mankiewicz (Cartago). EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Saura (Emperador). LA MADRIGUERA, Saura (Emperador). TAL COMO ERAMOS, Pollack (Gran Via-Roxy B). TRISTANA, Buñuel (El Españolito). UNA NOCHE EN LA OPERA, Hermanos Marx (Lucero-Quevedo). CINE BELLAS ARTES: Cambio de programación diaria. De especial interés.

Barcelona

ASI ES LA AURORA, Buñuel (Arcadia). BRASIL AÑO 2000, Lima, Jr. CABEZAS CORTADAS, Rocha (Ars). LOS EFECTOS DE LOS RAYOS GAMMA SOBRE EL COMPORTAMIENTO DE LAS MARGARITAS, Newman (Balmes). CANTANDO BAJO LA LLUVIA, Kelly-Donen (Waldorf). DETECTIVE SIN LICENCIA, Frears (ABC-Delicias-Dorado-Ideal-Río-Rivoli). 2001, Kubrick (Dante). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Cataluña). HABLA, MUDITA, Gutiérrez (Savoy). LOS HERMANOS MARX EN EL OESTE, Buzzell (Texas). LA HUIDA, Peckinpah (Bohemio-Galileo-Venecia). LA NOCHE AMERICANA, Truffaut (Padró). LA PANTERA ROSA, Edwards (Fémina). LA PRIMA ANGELICA, Saura (París). Y DIOS ESTA CON NOSOTROS, Montaldo (Arnau). VIDA CONYUGAL SANA, Bodegas (Céntrico-Provenza). UNA CHICA TAN DECENTE COMO YO, Truffaut (Astoria).