

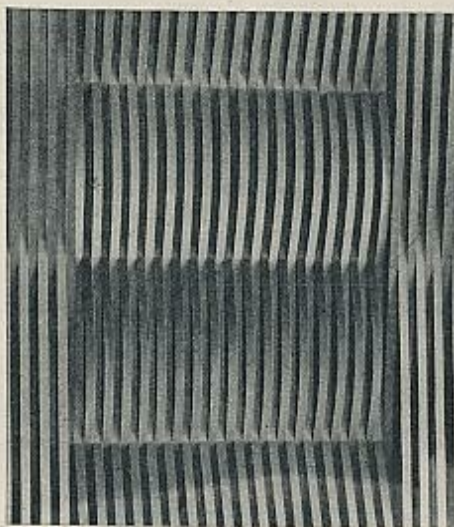
parece que renace es, efectivamente, un nuevo arte que, como el aformalismo, también ha cortado sus amarras del anterior. Es cierto que ese nuevo arte también se sirve de la geometría, pero esa geometría ya no es —o no quiere serlo— servidora de ningún tipo de belleza, de ningún tipo de idealización. Ese nuevo arte ya no nos afirma, por ejemplo, platónicamente, que los círculos son "formas perfectas", sino, empíricamente, que son líneas curvas, cerradas y planas, cuyos puntos equidistan..., etcétera. Es decir, en ese nuevo arte se ha pasado de la idealización al empirismo, de la cualificación a la cuantificación... Lo que el aformalismo ha hecho para liberarnos de la dictadura de la belleza lo ha hecho ese nuevo arte "formal", o dimensional, o geométrico, o, como diría Jorge Oteiza, receptivo —por contraposición a expresivo—, por liberarnos de la dictadura de toda idealización.

Con todo, hay tendencias específicas dentro de esa gran tendencia general. No hablaré ahora de la persistencia en una cierta forma idealizada, que aún perdura y continúa siendo válida, porque sus orígenes están en la vida. Me referiré, someramente, a dos encrucijadas fundamentales: la primera se refiere a la opción entre un arte que se presenta a sí mismo como un resultado "óptico" y el que se presenta como una propuesta teórica con destino a una ulterior investigación espacial. La segunda encrucijada se refiere entre un arte que es como un proyecto válido para la edificación del mundo y que por eso camina, en cualquiera de sus sentidos, hasta el diseño, y otro que es como una imagen del mundo, y que por tanto continúa siendo "arte" en el sentido clásico de la palabra.

Estos últimos días he visto varias exposiciones, en Barcelona y en Madrid, que ilustran algunas de estas opciones, no todas. Me falta, como ejemplo, una propuesta teórica investigadora del espacio, a la manera de como se presentaba, en sus días, la del "Equipo 57".

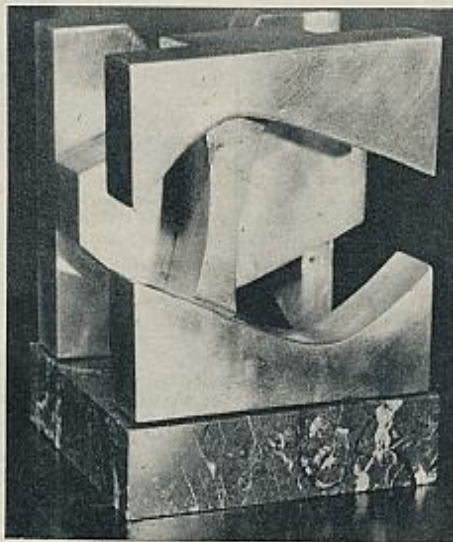
Jordi Pericot
(Galería René
Metras. Barcelona)

Curiosamente, si el carácter general de toda la obra de



Jordi Pericot, 1969 (plástico y aluminio).
"Inciación complementaria con espacio".

Pericot parece conducir a la experimentación, cada una de ellas, en particular, se presenta como un resultado. Después de todo, toda obra definitiva es una experiencia de cada creador. Pericot no se somete a barreras metodológicas entre pintura y relieve: se vale pictóricamente del color-sombra del relieve y de la luz real del objeto. Sus formas, planas o diédricas, se atienen a la estricta geometría, aun cuando, como en un telón de fondo, puede haber una matización expresiva con una inclusión figurativa.



Escultura de Amador.

Tomás García
(En Cultart.
Madrid)

Lo que nos ofrece Tomás García es una ideología modular. La posibilidad de una interdependencia de formas, basada en una confluencia rítmica y en una equivalencia dimensional. Sus unidades son estrictamente pictóricas y, por tanto, no conducen a la arquitectura, sino a la simple óptica... O tal vez conduzcan a la arquitectura por el camino elíptico de una óptica de la ambientación...

Amador
(Galerías Skira.
Madrid)

Si la pintura —llamémosla así— de Pericot responde a la pregunta «¿Qué?», la escultura de Amador responde a la pregunta «¿Quién?». El que contesta es, efectivamente, un escultor, pero alineados con él están todos los tipos de persona a que él representa. Hay que empezar diciendo que lo que Amador hace son estatuas, una dimensión de la escultura. Estatuas, es decir —no importa sus dimensiones—, monumentos conmemorativos. Insisto: conmemorativos, incitadores de la memoria comunitaria. Todo lo cual parecería contradecir las afirmaciones iniciales, pues, en efecto, la escultura con ideología geométrica de

Amador vive, más que para un proyecto del mundo, de una imagen del mundo.

Si, pero obsérvese la exactitud de su estricta dimensionalidad y, lo que es más sintomático, la premeditación de su vivencia dimensional. Es la suya una dimensión que no quiere trascenderse en idealizaciones, que quiere vivir de sí misma..., pero que se trasciende. Se trasciende, a pesar de sí misma. Por eso se convierte en la estatua de sí misma, de lo que es, de su pura experiencia. La escultura de Amador es como una experiencia que conmemora a esa misma experiencia. Ella no quiso ser más que lo primero; lo segundo se le dio por añadidura. Por eso, entre otras cosas, hay que tomar nota del nombre de ese nuevo escultor... ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

Pinter,
por el nuevo
Teatro de Cámara
de Madrid

Presentación del nuevo Teatro de Cámara de Madrid, artísticamente dirigido por Luis Escobar, organizativamente por Carmen Troitiño, bajo la gerencia de Luis Hurtado. Obra elegida: «El regreso», de Harold Pinter. Lugar: teatro Marquina. Precio de la butaca: 200 pesetas. Reedición, en suma, de las viejas noches, largo tiempo interrumpidas, del teatro de cámara madrileño. Conocidos actores profesionales reunidos para la ocasión, obra «fuerte», y lo que antes se llamaba una «élite» en la sala.

No es fácil emitir un juicio sobre todo lo que vimos la otra noche en el Marquina. Absolutamente a favor del espectáculo y de sus promotores estaba el interés de la obra elegida, el esfuerzo generoso de los actores, la voluntad general de hacer posible la representación de una obra que, supongo, no cabrá ofrecer en sesiones regulares. Testimoniar, como sea, sobre la existencia de «El regreso», ante un sector de público, es siempre, cuando menos, esti-

mable. El problema está en no desorbitar el valor de una sesión de cámara, y creer que en España ya «se ha hecho» la obra de Pinter. Las bases sociales, económicas y artísticas de estas sesiones únicas —o, en los mejores casos, dobles o triples— no permiten hacerlo. De un lado, la representación la ve un escasísimo número —y no precisamente el más interesante— de espectadores; del otro, es absolutamente imposible, dadas las condiciones del trabajo, alcanzar la profundidad y la unidad de estilo deseables. El director del teatro de cámara —tal como han funcionado en España estos teatros durante años— no puede hacer otra cosa que mostrar, lo más decorosamente posible dentro de sus circunstancias, un texto «fuerte» a unos pocos centenares de personas. La vieja idea de permitir a las ediciones caras la publicación de obras que no podían venderse a precios populares parece gobernar todo el fenómeno.

Me pregunto yo, ante todo, qué parte del público se interesó realmente por lo que «El regreso» significa. Algunas críticas han dado fe, de un modo protagonista y no testifical, del malentendido producido. Porque resulta, frente a ese malentendido, que «El regreso» no es una obra naturalis-

ta, como no lo es nunca el teatro de Pinter; resulta que aquí se exploran una serie de «conductas latentes», de oscuras posibilidades escondidas bajo un comportamiento respetable. Resulta que a Pinter no le interesan los caracteres, tomados como manifestación de la psicología individual ante los demás. Que él no quiere juzgar a nadie sino preguntarse por las oscuras ideas que asaltan al hombre medio y que éste relega asustado. Ningún campo como el del eros más idóneo para la investigación, porque quizá sea ahí donde el hombre medio ha de enmascararse más veces, mostrarse más hipócrita. La prostitución existe desde hace siglos justamente para que esta hipocresía resulte cómoda.

En «El regreso», Pinter coloca a varios personajes situados en una determinada situación —el padre, viudo, obsecionado por el recuerdo de su mujer; un hermano, soltero, quizá afeminado; dos hijos jóvenes, el mayor con un creciente sentimiento de frustración, el menor dedicando las horas libres a entrenarse, con la esperanza de llegar a ser boxeador profesional— ante la mujer joven y guapa que cataliza y evidencia esa situación. Se trata de la mujer de un hijo mayor, que vuelve a casa para pasar unos días con los suyos. La presencia del matrimonio —un matrimonio normal, con tres hijos, que vive desahogadamente de lo que gana el marido en una universidad norteamericana— pone en marcha, o cristaliza, todas las represiones y resentimientos de aquella desastrosa comunidad masculina. Nunca las palabras o los comportamientos corresponden a la «comedia de la vida», sino a la «antico-medía», a lo que podría suceder en una comunidad así en el caso de que los personajes desenterrasen en lugar de enterrar sus oscuros deseos. Pinter hace una pregunta, porque, en definitiva, esos deseos están ahí y ahí seguirían aunque todo discurrese luminosamente en la superficie. El que los tres varones de la casa deseen a la recién llegada es comprensible; el que piensen desde su egoísmo que podría ganar algún dinero para ellos, forma parte de su actitud ante las dificultades económicas; el que deseen humillar al único de la familia que parece haber conseguido una relativa paz, es también un mecanismo vulgar. Sólo que esta vez, en lugar de tapar tanta basura, los persona-

jes actúan tomando conciencia de su existencia. Esa es la obra de Pinter, y resulta ridículamente provinciano, impropio de una minoría teatralmente privilegiada, ponerse a hacer ascos o a sisear ante las escenas «fuertes», tomadas naturalmente como una «escuela de malas costumbres».

A Escobar y a sus actores —María Cuadra, Félix Dafauce, Simón Andréu, Luis Rico, José Antonio Barrá y Enrique Closas— mi aplauso por su esfuerzo, aunque, en algún caso, quizá contribuyeran decisivamente a ese naturalismo, que desconcertó a tantos espectadores propicios al desconcerto. ■ JOSE MON-LEON.

CANCION

Música y extrarradio

Hemos asistido al ciclo que sobre la obra de Mauricio Kagel se ha desarrollado en el teatro Español e Instituto de Previsión, patrocinado por Alea y el Instituto Alemán. Como sabe todo el mundo que lo sabe, los teatros Real y Español, el Palacio de la Música, Ateneo, Institutos Italiano y Alemán, etcétera, etcétera..., están concentrados en un área urbana que al declinar el sol podríamos denominar de actividad cultural mundana y que es también donde se encuentran las salas de exposiciones, cines de Arte y Ensayo, teatros, museos, bibliotecas y la mismísima Puerta del Sol. Los que no saben todo esto, que son muchos, cruzan cada mañana la ciudad subterráneamente, y por donde se fueron vuelven entre seis y ocho de la tarde, desde la Cruz de los Caídos, Vallecas, Plaza de Castilla, Legazpi, Carabanchel, hacia Carabanchel, Legazpi, Plaza de Castilla, Vallecas y la Cruz de los Caídos. Por donde fueron vuelven cientos de miles de personas como si no fueran

personas, apretados, sudorosos, sudados, masificados, vencidos, los obreros, las tarteras, hacia los extrarradios. Aún los escupirá la ciudad más lejos, en destartados autobuses, hasta Orcasitas, Villaverde, Usera, Campamento, Peñagrande, Manoleras, Hortaleza, Camillas,

demás, público, el público de siempre, el de las exposiciones, los cines y teatros de estreno en buena parte, el que se lo traga todo: el honorable público.

Kagel, nacido y educado musicalmente en Argentina, trabaja en Colonia desde 1957. Fue director de Cátedra en



Rafael, o el monopolio del folklore de barrio.

Vicálvaro, el Pozo... ¿Pero qué tiene que ver la música con todo esto? (¡Eso decimos nosotros: qué tiene que ver!) En el ciclo a que nos referimos, así como en otros ofrecidos por Alea la pasada temporada, hemos visto, y conocido, a un encantador y trasnochado maestro que, acompañado por doce o catorce chavales, de entre diez y quince años de edad, acude desde un humilde colegio de un barrio de Hortaleza, rompiendo, entre transbordo y transbordo, las fronteras de Rafael, intentando, más allá de lo previsible, el asalto a la cultura. Tapices dorados. ¡Qué blandito está el suelo! Las manos de los chicos se lanzan ávidas hacia los programas que gratuitamente distribuye el acomodador. Diseño de vanguardia, tipografía funcional, viñeta de Sempere. Teatro Español: teatro instrumental, montaje para diferentes fuentes sonoras (1967), "unter strom" para tres instrumentistas (69), "phonophonie" (63/...) El concierto-acción fue presenciado por los chicos con una naturalidad que no impidió que fueran ellos quizá los únicos que reaccionaran. Casi todo lo

Darmstadt y de Cursos Internacionales para Música Nueva en Estados Unidos y en Göteborg. Director de la Orquesta de Cámara de Renania y profesor en la Academia de Cinematografía y Televisión de Berlín. Director de sus propias composiciones, películas y obras de teatro, camina, a partir de sus múltiples y variadas experiencias, hacia un arte integrado, al menos en cuanto a la técnica se refiere. Todos los elementos manejados, luces, color, estereofonía, sonido extrainstrumental, etcétera, nos parecen adecuadísimos a la búsqueda de un arte nuevo. Son los resultados los que, igual que en otras ocasiones, nos parecen muy inferiores a los medios y posibilidades de partida. La segunda sesión estuvo precedida de una conferencia del autor-compositor sobre su obra e ideas. Al mandato de su Conjunto para Música Nueva escuchamos a Kagel "der schall" (67/68), "música de cámara para instrumentos del renacimiento" y "Ludwing van" (1969), encargado de Alea y estreno absoluto. El público, poco exigente, aplaudió largamente en am-

bas sesiones. En general se trata del clásico público de los conciertos, que de algún modo necesita diferenciarse. O la música busca un nuevo medio y nueva gente para desarrollarse o un público no ritual, más revolucionario, tiene que ir al encuentro de la música para potenciarla con su crítica. Una de las medidas, mientras tanto, sería la descentralización de la cultura urbana, no menos necesaria que la descentralización de la cultura nacional. En los barrios y extrarradios viven millones de personas que necesitan, masiva y generosamente, buena música, buen teatro, buenas películas y sesiones de cine-club. Naturalmente, esto debería ir acompañado de la escolarización oficial y gratuita de todos los menores de catorce años y el surgimiento de una buena cantidad de Institutos de Enseñanza Media y Superior. Así acabaríamos con la forzada anécdota, que confirma la situación, del romántico maestro que al terminar su trabajo se esfuerza en la difícil tarea de conducir, entre metros y autobuses, al grupo de alumnos para ganar, contra viento y marea, el pomposo corazón de la ciudad. ■ F. ALMAZAN.

CINE

Decadencia de un delfín

Francesco Maselli significa a los años 50 lo que Bertoluzzi a los 60. Ambos debutaron en la realización muy jóvenes: ambos supusieron una esperanza de renovación del cine italiano. Más coincidencias: de la misma forma que Bertoluzzi surgió bajo la protección de un gran autor, Pasolini, Maselli se licenció tutelado por Visconti. Y puede decirse que las diferencias acaba ahí. Bertoluzzi ha proseguido su carrera liberándose de los iniciales mimetis-