

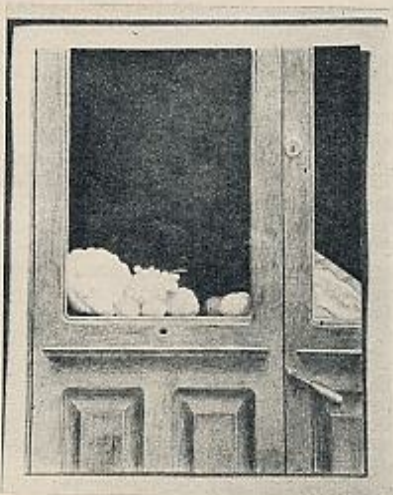
La novela de una mosca

Las editoriales Secker and Walbur, de Londres, y Sol Stein, de Nueva York, van a publicar inmediatamente una novela que sus «lectores» han calificado de genial. Uno de ellos ha declarado al «Sunday Times» que desde hacía veinticuatro años no había leído nada tan extraordinario. La novela, titulada «Down all the days», tiene por autor a un irlandés de treinta y siete años, Christy Brown. El personaje principal es una mosca que observa y describe la vida sórdida de un «slum» (barrios bajos) de Dublín.

¿Por qué una mosca? Ocurrir que Christy Brown, que pertenece a una familia de veintidós niños, de los que aún viven trece, hijo de un albañil borracho, es un enfermo de nacimiento. No pue-

de ni hablar, ni andar, ni sostenerse en pie, ni alimentarse solo. Tiene brazos y piernas atrofiados, no puede mover más que los dedos del pie izquierdo. Pero su conciencia está intacta.

Su madre, que entiende sus gruñidos, le ha enseñado a escribir con un trozo de tiza colocado entre los dedos del pie. Un médico de Dublín completó su educación y le ofreció una máquina de escribir eléctrica que puede accionar con los dedos del pie. Christy Brown comenzó pintando, y sus lienzos (pintados igualmente con los dedos del pie) se los compra una fundación que le pasa una renta de 2.000 francos mensuales aproximadamente. A los veintidós años escribió un primer libro, traducido a varios idiomas. Desde entonces no ha dejado de escribir día y noche. ■ P. L.



Alfredo Alcain.

acaba ahí el paisaje de estos días madrileños. Aquí mismo quiero referirme a dos nombres jóvenes que, cada uno a su manera, también hacen paisaje... ¿paisaje? Lo de Joaquín Sáenz, evidentemente, es paisaje. Pero... ¿y lo de Alcain? Ahora veremos.

JOAQUÍN SAENZ

(En la Galería Da Vinci, Madrid)

Ese sí es paisajista sin restricciones. Tan sin restricciones, que yo pienso que es pintor porque es paisajista, y no al contrario. Lo cual le da un talante especial a su pintura. Hay quien hablará de impresionismo. Yo prefiero situarla al margen. Como esos fondos de la pintura de los museos en los que aparece la referencia campesina, donde, ciertamente, hay ya una adivinación de la libertad pictórica, pero donde esa liberalidad no constituye programa. Joaquín Sáenz se ha acercado a los fondos, los ha traído hasta el primer plano, los ha hecho protagonistas, y ahí están en su desnuda sencillez. Es difícil, es complicadísima tanta sencillez. Sencillo, es necesario ser «pintor» hasta el tuétano para conseguirla. Esas soledades de la tierra levemente ondulada, que parece monocroma a primera vista, resulta que tiene luego una riqueza de matices, unos cambios, que la libera siempre de toda monotonía cuando es interpretada por un artista sensible a todos los palmos de una vasta topografía.

Ese artista es joven. Creo que se presenta en Madrid por primera vez. Si yo fuese coleccionista, me apresuraría a adquirir ahora, antes de que se ponga de moda.

ALFREDO ALCAIN

(En la Galería Egam, Madrid)

¿Pero Alcain es un paisajista? Lo es, al menos por ahora —al menos en lo que ahora

naturaleza muerta. Lo que hace Alcain es como el regreso al detalle, desde una expedición visual por el conjunto, y también como una reivindicación de lo que la mirada desdeña habitualmente cuando repara en el orden anárquico de la vida que fluye en la ciudad. Los «paisajes» de Alcain son al paisaje lo que las naturalezas muertas son a los interiores. Poseen, como muchas de éstas, un cierto sentido mágico. La magia de todo lo que se abstrae, de lo que vive en sí mismo —«ensimismado»—, marginado voluntariamente de la serie infinita de sus resonancias y hasta de sus adyacencias. Pero esa magia no carece de humor. Es una magia humorosa, bienhumorada, como la que puede desprenderse del mundo del sainete, a cuya ideología corresponde. Si, porque el sainete es como la exaltación poética de lo cotidiano...

Lo que hace Alcain es abstraer a una realidad de la realidad. Por eso necesita señalarle a lo que pinta límites muy estrictos. Por eso, su peculiar manera consiste en señalar muy precisamente a lo que pinta con los caracteres de su anatomía. Pero como para que esos caracteres sean tan nitidos tienen que estar despojados de toda penetración ambiental, tiene que



Genaro Lahuerta.

hace—, mucho más que porque pinte paisajes, porque pinta objetos de la paisanía. También se podría hablar de un bodegonista, de un pintor de naturalezas muertas, porque los objetos de su obra quedan a mitad de camino entre aquello y esto, entre el paisaje y la

desarrollar lo que, apresuradamente, denominaré como anti-impresionismo sistemático. Viven, pues, esos objetos en sí mismos —repito: ensimismados—, de donde se deduce esa magia llena de humor que los preside. Extraño y original pintor ese Alcain.

ARTE

En estos días hay en Madrid muchas exposiciones dedicadas al paisaje. Hay como una confabulación del paisajismo, a las puertas impacientes de la primavera. Tomen nota: Beruete (en Repesa), Ortega Muñoz (en el Casón), Zabalaeta (en Biosca) y Caneja (en Theo). Son, cada uno

a su manera, nombres bien templados en la última historia de la pintura española, y a nadie voy a descubrirselos. Por ello, les sacaré de esta sección, tras la que no se excluye un posible descubrimiento, para llevarlos aparte, a páginas que parecerían más de reconocimiento. Pero no se



Joaquín Sáenz.

Pero lo que es extraña y original es esa realidad que lo determina.

Genaro Lahuerta (En sala «Kdaf», Madrid)

Levantino, paisajista... (pido perdón por la redundancia). Genaro Lahuerta lleva en sí mismo ya la suficiente «cultura de paisaje» como para que, en su mano, la panorámica de un campo extendido se convierta siempre en una síntesis. Los campos arados o sembrados, las lindes, las colinas, son signos de sí mismos. Pero así como todo signo sería indiscifrable sin el contexto de su propio lenguaje, los de Genaro Lahuerta no serían rastros, ni yermos, sino simples manchas de color apenas matizadas, sin la yuxtaposición con otras grafías y signos que le dan coherencia a las referencias. Y de la misma manera que, como dicen algunos lingüistas, una palabra no es nada fuera de su lenguaje, un signo de Lahuerta no representaría lo que representa si no fuese por su referencia. Es una pintura lograda por un fino equilibrio de representaciones y referencias.

Esa es una síntesis lograda a base de magisterio. Claro está que Genaro Lahuerta es el pintor más veterano de todos los que se reseñan en esta crónica. Pero no siempre la veteranía es una garantía. Hay quien, a la edad madura, no ha hecho más que perfeccionar el error de su más tierna infancia. Síntesis quiere decir, además, eliminación de la antítesis. Y, en efecto, la pintura de Lahuerta posee una rigurosa coherencia. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

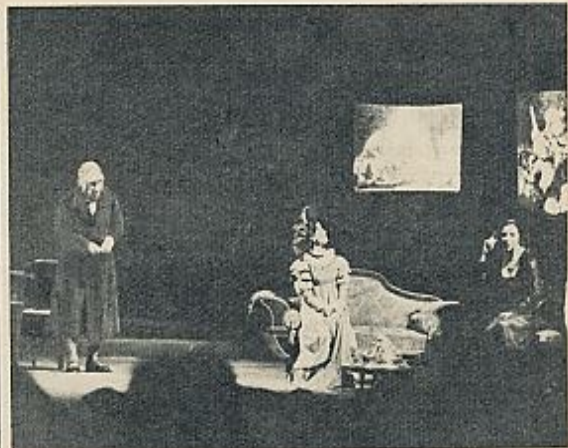
tá desarrollando Luis de Pablo un ciclo de conferencias en el Instituto Alemán. El compositor y esforzado teórico y difusor de nuevas músicas dio, hace muy poco, un cursillo similar en la Escuela Crítica de Sociología, donde abundó en las relaciones de correspondencia entre la música y la sociedad de cada época. La reciente visita de Atahualpa Yupanqui nos recuerda nuevamente lo que una travesura de la máquina quizá no dio a entender claramente a los lectores. Y es que Atahualpa y Luis de Pablo ganaron, ambos, el Gran Premio del Disco Francés y la enorme popularidad del bardo argentino hizo que la noticia sólo viniera en la prensa española para Atahualpa. Esto es comprensible, si tenemos en cuenta que el argentino usa un medio de comunicación, la voz humana, asequible a todo el mundo y un realismo naturalista que facilita el sano ejercicio mental y afectivo de identificación con la más inmediata realidad. La música nueva, que tiene un lenguaje menos caliente, exige, y en esta medida si es revolucionaria, esfuerzo en el proceso de captación. Para salvar esta desventaja, el director de Alea no regatea esfuerzos y, mientras trae y lleva nuevos intérpretes, directores y obras, en un continuo romper fronteras, no cesa en la tarea de lograr un nuevo público y, desesperada y casi inútilmente, agitar y conmovir al actual. "Algunos supuestos", "El factor aleatorio y sus vicisitudes", "La música, espectáculo", "Las síntesis",

son los temas tratados en estas conferencias-coloquios que finalizarán el día 23, con "Nuevas Músicas, Nuevos Oyentes". Nos hizo gracia, en la primera sesión, ver cómo el compositor, tan educado y cortés en sus maneras, recordaba a los asistentes aquel concierto-provocación en que un director, vestido conforme a los más exigentes cánones de la etiqueta musical y rodeado de una orquesta de bomberos con sus mangas, efectuó la salida y el concierto comenzó regando con tinta a los espectadores. ¿Nos estaría advirtiendo que cualquier día va a ocurrirnos algo similar? ■ F. ALMAZAN.

T EATRO

'El sueño de la razón', de Buero Vallejo

Todos los dramas históricos de Antonio Buero —«Las meninas», «Un soñador para un pueblo», «El concierto de San Ovidio», y, ahora, «El sueño de la razón»— tienen, como es sabido, una razón crítica de ser. Si, generalmente, el teatro ha recurrido a la historia para magnificar el presente y hacer que cada espectador se sintiera patrióticamente participe de un pasado glorioso —el prototipo de esta óptica podría ser un Eduardo Marquina—, Antonio Buero busca en la historia los pasos de un largo y difícil proceso de liberación humana. El hombre es un «ser histórico», gusta de repetir Buero, y, en cuanto a tal, la historia lo explica o contribuye a explicarlo. El pasado está involucrado en el presente, y el examen de un drama real como fue el de Goya —tema de «El sueño de la razón»— incide sobre nuestra época no al modo de metáfora o paralelismo habilitado



Los monstruos de Goya son los hijos lúcidos de una sinrazón colectiva.

so para salvar las limitaciones expresivas, sino en cuanto las actitudes y posiciones de la sociedad española de aquellas horas perviven, en mayor o menor grado, a través de las modificaciones impuestas por la evolución, en los tiempos posteriores.

El punto siguiente a subrayar sería el de la investigación formal que existe en todo el teatro de Buero. Investigación que, a mi modo de ver, peca de quedarse en el terreno de las estructuras del drama o en los planos puramente literarios —no hay, por ejemplo, una consideración sobre las posibles aportaciones del actor, en tanto que individuo concreto, de de aquí y ahora, con una determinada carga intelectual y emocional—, pero que, en el texto teatral español, es valiosa y arriesgada, amén de dejar las puertas abiertas a «puestas en escena» que trabajen el «hecho teatral» aprovechando las ricas sugerencias bueristas en una dirección radicalmente antinaturalista o antifotográfica. En «El sueño de la razón», Buero conjuga dos planos distintos: el anecdótico, el de las cosas que suceden ante los ojos de Goya, y el interior, el de la realidad —los colores, los sonidos— que vive dentro del pintor. En el primero hay diálogos precisos, visitas que llegan oportunamente, soldados realistas que no perdonan a Goya su liberalismo, relaciones íntimas y recelos entre Goya y su amante; en

el segundo, domina la inmensa soledad del pintor, su rebeldía ante el cerco de que la expresión es objeto, su amargura por el talante absolutista de Fernando VII, y, como expresión última de esa realidad negra, su pintura negra, sustancialmente antifotográfica, hecha de lo que vive y jamás registran los cronistas o los boletines oficiales. En el primer plano, las palabras se articulan sonora y lógicamente. En el segundo, sólo llegan hasta Goya, físicamente sordo, psíquicamente solo, los gestos, la sensación de creciente peligro, la invitación a la huida, la violencia, todo ello reconstruido por él —cuando todos tienen miedo, el que no lo tiene parece loco— en voces, pesadillas y pintura negra. Una pintura que, como era de sospechar, no entienden en absoluto cuantos andan agarrados a la interpretación inmediata de los hechos, incluidos los «intelectuales» que pululan en torno al pintor. Anecdóticamente, Goya será obligado a emigrar a Francia, donde morirá. Es un extremo importante, pero sólo de un modo relativo dentro de la obra. En el otro plano, la pintura negra, en relación con un marco histórico preciso, será el testimonio de un conflicto entre la razón y la historia, entre la lucidez y la tiranía. El drama de Buero adquirirá así, entre otras muchas, esa dimensión casi didáctica: los monstruos de Goya son los hijos lúcidos de una sinrazón



MÚSICA

La nueva música y el público

Sobre el tema "Música hoy. Las razones y los hechos" es-