

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

### Genaro Lahuerta (En sala «Edaf», 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.

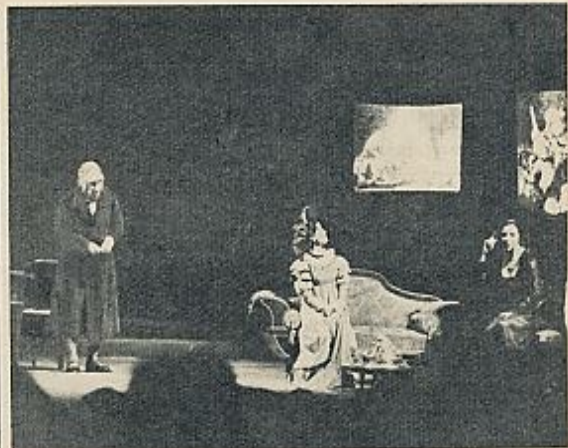
tá desarrollando Luis de Pablo un ciclo de conferencias en el Instituto Alemán. El compositor y esforzado teórico y difusor de nuevas músicas dio, hace muy poco, un cursillo similar en la Escuela Crítica de Sociología, donde abundó en las relaciones de correspondencia entre la música y la sociedad de 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 conmover 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-