



Operación retorno.

La exposición Guinovart

(En la galería René Metrás.-Barcelona)

Yo creo que la pintura de Guinovart ha sido, hasta aquí, y espero que lo seguirá siendo, una de las más públicas —de las más conocidas— de todas las realizadas por la nueva pintura española. Ese es un fenómeno que no tiene nada que ver con el de las consagraciones, las prebendas y los reconocimientos. Quiero decir solamente que lo que hacía Guinovart, por una extraña ley de vasos comunicantes, pasaba a ser conocido inmediatamente por las minorías mínimamente atentas al fenómeno de las artes de este país: ciertos profesionales, los universitarios, los jóvenes intelectuales y hasta alguna gente del mundo laboral.

Ese fenómeno de popularidad (popularidad, si se puede usar esa palabra) habría que explicárselo más profundamente. Yo, por el momento, le doy una explicación provisional. Una explicación correcta, pero insuficiente. Es que lo que Guinovart nos daba era lo que Guinovart nos devolvía. Es decir: es que la obra de Guinovart estaba hecha con elementos y retazos de todas nuestras vidas. Es que la comprensión de la obra de Guinovart consistía en la previa operación de sentirse comprendido dentro de ella;

es que la identificación de esa obra consistía en identificar la parte de nosotros que circulaba por dentro de ella. Por supuesto, eso que le ocurría a la obra de Guinovart no es que fuera privativo de ella; eso era una facultad de la pintura y por eso la pintura es fundamentalmente comunicación. Pero en lo de Guinovart, esa característica se acentuaba —y se acentúa— por encima de las otras características. He conocido pocos artistas a quienes la realidad ambiental, la realidad en torno, le entrase tan por dentro de los huesos como a ese catalán. Y no estoy señalando aquí una jerarquía, sino, simplemente, una característica.

Pero la obra de Guinovart tuvo sus fases: sus épocas. Todos los que la conocemos, y somos muchos, le recordamos aquella su memorable época de «realismo expresionista» con la que empezamos a conocerlo. Era, dentro de esa estilística, de una originalidad llena de vigor y fuerza, reconocida por todos. Y es curioso que cuando el pintor estaba ya en posesión de ese prestigio que le confería el general reconocimiento... rompió con su propia tendencia. Ese gesto, que aún habrá muchos que no le comprendan, tuvo sus dificultades. Cuando la obra de un pintor era, como en este caso, «pública», parece como si él no pudiera decidir solo de su destino. Parece como si tuviera que consultar con los

demás. Eso de entregarse de alguna manera al dominio de su público, de sentirse atado a la dictadura de su propia historia profesional es muy corriente en el arte. Pero Guinovart, que pertenece a la misma casta pictórica de Picasso, rompió. Es que, como su maestro, él también es un hombre libre. Guinovart, y esta es otra de sus características, es uno de los hombres más libres con que cuenta el panorama de nuestra joven pintura.

Dicen que adoptó la llamada «abstracción». Eso habría que verlo, que discutirlo y que negarlo. Pero, en fin, dejemos ahí, provisionalmente, el problema.

Los pasos de un pintor, cuando lo es verdaderamente, quedan siempre justificados por su historia. Ahora, tras esta exposición, sabemos muy bien a dónde conducían los pasos de Guinovart. Lo que Guinovart estaba haciendo era volver desde los argumentos al lenguaje. (No quisiera usar la palabra «semántica»: está demasiado de moda.) Es decir, Guinovart necesitaba un lenguaje más amplio, un lenguaje nuevo. Y no porque necesitase la novedad por sí misma, sino porque le era preciso ampliar el campo de la realidad que pudiese descubrir su propio lenguaje. En su antigua pintura, la realidad estaba dominada por el argumento. En la actual, el argumento está ya dominado por la realidad. Aquella pintura se refería a circunstancias cerradas en sí mismas. Esta se refiere a situaciones permanentemente abiertas a toda posible amplificación climática del campo argumental.

Por supuesto, en su actual pintura ya no hay equívocos. Ya no queda nada de aquella apariencia de «abstracción» con cuya clasificación transigimos metodológicamente. Pero su realidad se explica de otra manera. Cada uno de sus objetos no serían nada en sí mismos, fuera de su contexto general. Son como palabras unidas entre sí, sin ningún tipo de relación retórica. Son palabras-signo que, sólo en su contexto, adquieren significado. Todas las cuales quedan unificadas por... la pintura. Por ese instrumento, por esa grafía, por esa peculiaridad de Guinovart a la que no tenemos más remedio que llamar «estilo». ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

'El precio', de Arthur Miller

Arthur Miller, además de ser un gran autor contemporáneo, ha tenido para nosotros el valor de haber podido seguirle con cierta coherencia. Frente a la ausencia de tantos autores fundamentales, o al estreno parcial y desordenado de su obra, de Miller hemos podido ir conociendo sus dramas prácticamente al mismo tiempo que en el resto de los países occidentales, o con sólo ligeras desventajas. Miller ha sido, en la consideración española, durante años, uno de los primeros autores del mundo, con la particularidad de que ha solido interesar, por el clasicismo de su construcción dramática y por la condición de sus ideas, a conservadores y a progresistas.

Tras una larga ausencia, arrancado de su soledad y su trabajo de dramaturgo por la boda con Marilyn Monroe, volvió al teatro español con "Después de la caída", cuyo enorme éxito resultó un tanto

confuso por los elementos sensacionalistas que concurrían en la obra: Marilyn se había suicidado y su muerte —quizá su asesinato— constituía, para jóvenes y puritanos, por razones distintas, un hecho importante. La visión que Miller pudiera dar de su ex mujer era una poderosa atracción, a la que, sin duda, debió el autor una elevada dosis de su rápida y triunfal reincorporación a los escenarios de todo el mundo.

"Incidente en Vichy", la siguiente obra de Miller, no se representó en España. Si lo ha sido en el Figaro, el precio, bajo la eficiente dirección de Narciso Ibáñez Menta y en versión de Méndez Herrera. Carmen Bernardos, Fernando Delgado, Jesús Puente, y el propio Ibáñez Menta —en una caracterización, según ya es habitual en él, sorprendentemente minuciosa— son los intérpretes de los cuatro personajes de la obra. La escenografía, un tanto desvirtuada por un mobiliario demasiado reluciente para los supuestos establecidos por el diálogo —un desván en el que se amontonaron, muchos años atrás, los muebles de la familia— era de Diego Pedreira.

¿Cuál es la estructura de "El precio"? Cabía sospechar, a la vista de "Después de la caída", que Miller iba a incor-



porar a su teatro una serie de elementos del teatro de vanguardia, es decir, de elementos no naturalistas. Nada de esto sucede en "El precio", obra sometida a una expresión puramente literaria y psicológica, dentro de la más rigurosa aplicación de las unidades de tiempo y lugar.

En el desván se encuentran, tras muchos años de no verse, dos hermanos; médico triunfador el uno; policía frustrado, el otro. Mientras el posible comprador de los muebles —un judío de grandes orejas y nariz ganchuda, interpretado por Ibáñez Menta— hace sus tasaciones e intenta obtener las mejores condiciones, los dos hermanos —el cuarto personaje es la mujer del policía— se enfrentan con su pasado. El policía es el "sacrificado", el que renunció a los estudios para cuidar de su padre; el otro, representa el papel de "egoísta", del que sólo se preocupó de acabar la carrera. La paz entre ambos es imposible, no, como pudiere pensarse en principio, porque el "sacrificado" se niegue a firmarla, sino —y este es el excelente hallazgo de Miller— porque la paz le destruiría, le arrebataría ese papel de víctima por y para el que ha vivido. Su impotencia, sublimada, se había convertido en su sacrificio; el hermano "vencedor" era su demonio, su censor, su enemigo, su obstáculo necesario. Aceptar que no lo había sido y que sólo él había necesitado imaginárselo así para su justificación, equivalla a su autoaniquilamiento.

Este es, entre otras cosas, el drama que Miller apunta: los serios cargos de un hombre humillado y la dificultad de tomarlos en consideración cuando esa humillación ha sido buscada, deseada, como en las viejas lecciones cristianas sobre el sacrificio, ahora inesperadamente rematadas con un discurso sobre las reivindicaciones sociales.

Sin plantear abiertamente un tema político, moviéndose en el campo de los comportamientos de cuatro personajes bien estudiados y definidos, la sugerencia de Miller no deja de ser rica en el plano sociológico. Quizá, en última instancia, ligue con todo ese nuevo teatro que nos habla de la necesidad que tienen todas las víctimas de buscar y encontrar a sus verdugos. ■ JOSE MONLEON.

En el comentario sobre «El sueño de la razón», publicado en el número anterior, se decía que «la investigación de Buero era muy valiosa en el texto teatral español», cuando debía decir «en el contexto teatral». También se decía «no ha sido resuelto por José Osuna, ni, por tanto, por los prodigiosos actores que le han rodeado», en lugar de «los prestigiosos actores».

La noche de los asesinos

Tres muchachos se encierran en el desván de su casa para representar una macabra alegoría: el asesinato de sus padres. La obra se llama *La noche de los asesinos*, es de un autor cubano (José Triana) y se representa en el escenario del teatro Capsa, barcelonés. En primera fila, tres señoras con sendos abrigos de astracán, perplejas. Unas butacas más allá, un tríptico familiar (marido, esposa e hija) vive asombradamente las peripecias del asesinato. El padre, a veces, se tapa los ojos con una mano. Lo que está ocurriendo sobre el escenario es de una impiedad insolente, pero uno diría que el público maduro está más asustado que irritado.

La obra avanza sobre motivaciones binarias. Por una parte es una denuncia de la opresión familiar, de su extraño planteamiento sadomasoquista. Por otra, la denuncia trasciende y se convierte en un alegato contra el sistema autoritario en sí. Los tres feroces personajes encarnan sus propias debilidades y mutilaciones, las de sus progenitores y, finalmente, en la segunda parte, las de un sistema represivo destinado a mantener todas las normas de conducta que hasta ahora han garantizado la ley, el orden, la paz. La relación estructura familiar-estructura sociopolítica queda explicitada a un nivel suficiente. No diría lo mismo sobre el equilibrio de esta relación. Un espectador poco voluntarioso se queda con el nivel de crítica de la familia como célula social fundamental. Es decir, se queda al nivel de relación padres e hijos, y a este nivel resultan bastante insuficientes las razones que, según los feroces muchachos, conducen al asesinato liberador.

La dialéctica del amo y del esclavo ha tenido algunas afortunadas fabulaciones literarias: *La excepción y la regla*, para no apurar ejemplos. En el caso de la obra de Triana, los personajes quedan un tanto ahogados en su problemática concreta de hijos de familia en actitud rebelde, y es excesivamente sutil su significación como esclavos que descubren la evidencia de que su libertad pasa por el asesinato del amo. Las últimas palabras que pronuncia el joven asesino potencial: «Y, sin embargo, les quiero», son muy

admisibles en boca de un hijo por muy apunador que sea; en cambio, son grotescas en boca de un esclavo o bien introducen una complicación *made in Losey* que nos obligaría a exigir a Triana una nueva obra, a titular: *Yo amo a mis tiranos porque no me gustan*.

Hasta aquí la necesidad interpretadora (y hay que pedir perdón a la interpretante Susan Sontag de *Contra la interpretación*) de una obra que evidencia claves sociopolíticas. Otra cosa es la unidad convencional teatral considerada en sí misma. Los elementos lingüísticos son simplísimos, tres personajes que encarnan la ruptura radical (Lalo), la fidelidad (Cuca) y la expectativa (Beba); una escenografía (de Fabià Puigcerver) que ha tratado de respaldar todo el movimiento escénico, de hacerlo útil y lógico más que de crear un paisaje expresivo; un lenguaje hablado con muy pocas concesiones al afectismo de la sonoridad o de los ritmos; una interpretación antinaturalista, aunque decantada al expresionismo Actor's Studio, sobre todo en el caso de Lalo y tal vez por su carácter de personaje tan psicológico como simbólico; unos efectos musicales mínimos. Estos ingredientes lingüísticos, unidos a las claves sociopolíticas aludidas, conforman una convención dramática llamada *La noche de los asesinos*, con una atmósfera autolegitimada al margen de cualquier interpretación del contenido.

La obra es interesante por sus claves y por su formalización. Es interesante por la interpretación de Juan Diego, Julia Peña y Emma Cohen, que puede inscribirse en la lista de ensayos para encontrar un nuevo talento teatral. Actores gimnastas (lástima que a Julia Peña le crujan las rodillas cuando se agacha) que consiguen llenar el poco poblado ámbito con sus saltos y sus peleas cuerpo a cuerpo. Trino Trives ha sido el director, el ordenador de todos estos elementos lingüísticos al servicio de las claves aludidas. Su trabajo ha sido excelente y, en general, podría calificarse de sobresaliente el conjunto de la propuesta escénica de *La noche de los asesinos*, premio de la Casa de las Américas. Sólo un pero: el público.

Doctores tiene TRIUNFO que superen mi excepcional carácter de cronista teatral improvisado y den en la llaga

de la total inexistencia de un público de teatro barcelonés. Treinta años de mezzquindad escénica han destruido el hábito de ir al teatro entre la burguesía de la ciudad. Sólo se mueven impulsados por el estrellismo del reparto o por la estela publicitaria de la obra de autor. La poca asiduidad del público es el auténtico drama de esta programación de Capsa, propiciada por Pablo Garsaball y asesorada artísticamente por Gonzalo Pérez de Olaguer. Alberti (*El adefesio*), Gil Novales (*Guadalupe para el resucitado*), Els Joglars y ahora José Triana no han conseguido sacudir la modorra teatral del pater familias barcelonés. Y si bien era lógico que la víctima no fuera al teatro, ¿por qué se han abstenido también los asesinos? ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

CANCION

Archivo del cante flamenco

Con el nombre de Archivo del Cante Flamenco ha recogido discos Vergara cuanto hoy existe de vivo y fundamental en la diversa geografía del cante. El Archivo está compuesto de un álbum con seis "long plays", que agrupan setenta y seis canciones seleccionadas entre más de doscientas que habían sido recogidas y grabadas en los propios lugares donde se originó y pervive en la actualidad el cante. Acompaña al álbum el conjunto de "letras" grabadas según las versiones de cada cantaor, y un texto-guía en el que el director del Archivo, el poeta J. M. Caballero Bonald, ha escrito un amplio informe que comprende una breve introducción histórica al mundo del flamenco, las notas de un viaje a las fuentes del flamenco y una clasificación de

