



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-

