sa que está fuera de lo previsible—, está lleno de decoro, y cuenta con pulcritud y una claridad no exenta de emoción la «conocida historia» del moro de Venecia. Digamos que la versión castellana de Angel Fernández Santos y Miguel Rubio es excelente y vuelve a demostrar hasta qué extremo han pecado de irresponsable ligereza muchos de nuestros «refundidores». Porque lo cierto es que en la representación —de una duración muy superior a lo que es habitual en nuestros teatros— no sobra una sola palabra, y cuanto se dice y sucede contribuye a enriquecer el curso de la acción y a descubrir el juego interior de los personajes. El odio de Yago hacia Otelo adquiere todo su relieve, y las maquinaciones del primero deben parecer a la mayor parte de los espectadores mucho más explicables que de costumbre. El equilibrio entre lo narrativo y lo dramático es, desde la sensibilidad de hoy, otro acierto de Shakespeare —¡cómo es posible que durante una larga etapa histórica los críticos le confundieran con los fabuladores de argumentos truculentos e incongruentes!—. El que está demasiado seguro de sí mismo es un imbécil —muy bien reflejado en la puesta en escena de González Vergel—. Por lo demás, la afirmación que hace el sorprendido padre de Desdémona, en el sentido de que la realidad no es sólo lo que se escucha, sino que se esconde tras las apariencias, ¿no equivale a toda una formulación sobre la poética escénica? ¿No bastaría esa frase para condenar a cuantos han concebido la representación del teatro de Shakespeare como una retórica sucesión de textos? ¿No es Shakespeare, en fin, por la riqueza psicológica y la violencia soterrada de sus personajes, revelada apocalípticamente en las situaciones límite, la iluminación de una serie de caminos del «último teatro»? No, no es nada sorprendente que Peter Brook se rebelara con su famoso «Tito Andrónico» contra la tradición puramente verbal de las representaciones de Shakespeare, profundizando en la realidad de su violencia, en la —por decirlo en lenguaje artaudiano— «peste latente» de sus personajes.

Pero volvamos a este «Otelo» del Español para señalar su decoro e incluso su altura dentro de las representaciones españolas de los clásicos. José María Prada y Carlos Ballesteros son dos sólidos intérpretes de Yago y Otelo, vehemente el primero, ingenuamente violento el segundo, concretando una relación que ha modificado ligeramente la hipócrita blandura con que aquél solía ser caracterizado. En la representación del Español todo está mucho más claro, y justamente uno de los resortes del interés dramático es el que la claridad de la maquinación no se haga evidente a todos los personajes.

Ballesteros tiene momentos excelentes, y Lola Cardona se ajusta a Desdémona mucho mejor de lo que sus habituales características de actriz hacían sospechar. Decorados y figurines se acoplan a modelos ya familiares y la representación —con la «ruptura» de una penúltima escena, que «salva» el artificio del enredo, sobreactuándolo, jugando con él en una especie de distanciadora comedia del arte— discurre dentro de un ritmo perfecto. ¿Alguna idea especialmente sugerente en el tratamiento de los personajes? Aparte de lo apuntado, la acentuación —y esto recuerda algunas de las precisiones de Brecht precisamente respecto de su «Coriolano»— del carácter «profesional» de la violencia de Otelo. Educado y crecido en la violencia, respetado por su capacidad para matar enemigos, su humanidad se revela impotente para superar una trampa contra la que no es valor, sino inteligencia, lo que hace falta. Señalemos también el partido que Javier Loyola le saca a su Rodrigo, impregnado de la comicidad de los inmortales bufones shakespearianos. ■

JOSE MONLEON.

ARTE

Mucho, me parece a mí, vengo yo hablando de un futuro del "realismo", como de algo que se nos va a echar encima en los próximos años. Pero vengo hablando de ello con un sentido quizá excesivamente sibilino y sin precisar mucho las cosas. ¿Realismo? ¿Pero qué realismo? ¿Pero cómo ese realismo? Y, además, ¿qué quiero decir cuando digo "realismo"? La verdad es que, por el momento, quiero decir muy poco: quiero decir, simplemente, una sola palabra: representativismo, retorno a la realidad representada en cualquiera de sus manifestaciones. Eso es lo que veo venir, lo que presiento que va a venir, lo que ya llega en sus primeras manifestaciones para inundar los próximos tres o cuatro años. Sí: yo mismo he negado mis propias antiguas afirmaciones al llamarle "realismo" a la simple representación. Pero, aparte de que de alguna manera tenemos que llamarle a las cosas, lo que ocurre en el fondo de ese fenómeno que se avecina es que la necesidad de representar está motivada en una previa necesidad de busca de la realidad. De todas maneras, conviene ir precisando formas y límites de eso que llega. Tres exposiciones recientes —además de las pasadas del Equipo Crónica y de Pepe Duarte— podrían servir de referencia: la de Canogar, la de Muxart y la de Francisco Hernández. De la de Canogar no puedo hablar ahora porque me falta referencia gráfica. Me referiré a las otras dos.

Jaime Muxart. En la galería Kreisler. Madrid

Muxart no llega ahora al realismo. Muxart estaba en él y nunca quiso salir de él. El es de los que en el futuro podrían alegar derechos de primogenitura, si es que eso tuviera algún sentido. Es más, cuando la noche negra de la abstracción aformal —noche negra para él, por supuesto— fue de los pocos artistas que permanecieron fieles a los viejos idearios. A pesar de todo, con ese nombre hubo que contar siempre, por lo que tenía de representativo de un entendimiento de la pintura. Y cuando la tentativa del «grupo Tahull», como sustituto del ya abolido «Dau al set», su nombre estaba junto a los de Tapies, Guinovart, Cuixart y Aleu. ¿Pero a qué es a lo que llamo «realismo» cuando me estoy refiriendo a Jaime Muxart?

En este caso le llamo **realismo, directamente**, al expresionismo. Sí, Muxart podía, y puede, ser clasificado como expresionista sin ninguna discusión. ¿Acaso no es el expresionismo la forma más radical del realismo? El expresionismo, y especialmente el de Muxart, se produce en el arte cuando el objeto artístico más o menos representado se rebela a someterse a la legislación estricta de la forma que es la de la armonía formal. El sesgo antiformal del expresionismo, y de Muxart, consiste en romper la rigidez estatuaria de la forma mediante un quiebro que, en sí mismo, ya es gesticulativo y, por tanto, expresivo.

Muxart es antiestatuario porque las estatuas, detenidas en su serena perfección formal, no son expresivas. Lo expresivo es el guiño que rompe la ecuación estatuaria de la perfección. Así el arte de Muxart. Y no sólo en la forma, en el color. Ahora bien, todo eso es así en esa pintura porque el artista tiene la conciencia implícita de que las cosas no son sólo lo que son formalmente: que existe un fondo dramático de realidad que incluso llega a deformarlas. Por eso es por lo que, aparte de por su representativismo, llamo realista a la pintura de Jaime Muxart.

Francisco Hernández. En el Museo de Arte Contemporáneo. Madrid

Esa es otra dimensión totalmente distinta de la realidad y, por tanto, esa es otra manera de realismo. ¿Es que a Francisco Hernández le falta la dimensión expresionista? No: por lo menos no le falta la dimensión expresiva. Pero reservo la palabra «expresionismo» para aquella manera de pronunciamiento de la realidad frente a la forma. En aquella fórmula, la legislación formal quedaba deliberadamente rota por un guiño gesticulativo y el resultado era la **expresión**, igual a

FRANCISCO HERNANDEZ: «Alberto Durero».