

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 ar-

taudiano— «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, vehementemente 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.

A R T E

Mucho, me parece a mí, vengo yo hablando de un fu-

turo 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 presento que va a venir, lo que ya llega en sus primeras manifestaciones para inundar los próximos tres o cuatro años. Si: 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 ten-

tativa del «grupo Tàhull», como sustituto del ya abolido «Dau al set», su nombre estaba junto a los de Tapiés, 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

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



FRANCISCO HERNANDEZ: «Alberto Durero».

formal. El sesgo antiformal del expresionismo, y de Muxart, consiste en romper la rigidez estatuaría 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 estatuaría de la perfección. Así el arte de

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

realidad. En esta fórmula, en la de Paco Hernández, se parte no de la legislación formal, sino del gesto: el gesto, el carácter de lo que se quiere testimoniar es la base previa. Pues ese gesto, acentuado hasta lo insensato por una legislación formal —la de Hernández—, produce la expresión determinante de realidad. ¿Se entenderá lo que quiero decir con ese galimatías? Repito: en el expresionismo, la legislación formal se rompe mediante el gesto y eso produce expresión. En Hernández el gesto se acentúa hasta la locura obsesiva por una legislación formal hasta que, de esa deformación por exceso, nace la expresión. «El sueño de la razón produce monstruos», diría don Francisco. Y nosotros podíamos añadir, a propósito de este Francisco, de Hernández, que también los produce el sueño de ese fanatismo legislativo de la forma...

La exposición de Hernández puede engañar. Ese dominio espectacular del dibujo —algunas veces, no por azar, evocativo de Durero— puede engañar a los buscadores de perfeccionismos, haciéndoles creer que Hernández es un perfeccionista y nada más. Pero no. Su dominio lineal busca algo. Incluso busca algo también esa evocación traslaticia del mundo ambiental del gran maestro germánico. Durero, situado en el cruce del medievalismo superviviente y el humanismo renaciente, se sentía desasosegado por una visión apocalíptica del mundo. Hernández, que si bien está situado en cruces igualmente decisivos, no cultiva culturalmente ninguna visión apocalíptica; tiene noticias, sin embargo, de una dramaturgia del tiempo en que vive. Y, además, tiene conciencia de una magia de la realidad. Tanto tiene conciencia de ello que, al margen de sus dibujos, en su pintura, la busca obsesivamente. Y acaso tenga que pagar por ello la moneda de una pintura excesivamente nebulosa. Pero la paga honradamente. El no tiene más remedio que seguir buscando. Y como todo verdadero artista, no busca en el campo de la representación, sino en el campo de la realidad. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Las conjeturas de OPS

Es un hombre o una piedra o un árbol en que va a dar comienzo al cuarto canto.

(Lautréamont,
Los cantos
de Maldoror)

Los ojos de los pioneros de las profundidades submari-



nas tienen algo de inquietante. No se sabe muy bien si estos seres son los proscritos de un mundo que combate sañudamente la lucidez o si, por el contrario, encarnan una enigmática amenaza. Observen ustedes con detenimiento los dibujos de OPS (su cultura no sufrirá desdoro); jamás podrán asegurar si sus personajes descienden al Tártaro o emergen. A mí estas cosas me desasosiegan bastante. Pues, además, este muchacho —que siempre tiene pinta de estar haciendo el COU, para más «inri»— es profundamente antigutenberiano, diametralmente opuesto al homo typographicus. Jamás habrán visto una leyenda al pie de sus conjeturas, ni siquiera la de *sin palabras*. Y esto es terrible, terrible.

Me refería a sus conjeturas. Este carácter no se percibe fácilmente viendo sus dibujos uno a uno. Yo le di alcance cuando los vi colgados en las paredes de la librería, Rayuela —un horizonte en absoluto inefable; más bien inexorable. Y entonces llegué a la conclusión de que lo que hace este insólito muchacho es ojear el mundo todos los días y establecer luego conjeturas —indicios, señales— sobre la naturaleza de

tan quejumbroso panorama.

El cerebro de OPS debe estar dividido en dos amplios salones peristilados. En uno habita el austeramente. En el otro, enclaustrado, maquina su alter-ego, que de vez en cuando da enloquecidas volatinas y dedica unos minutos a hacer ostentosas procacidades ante la *Crítica de la Razón Pura*. Así pasa lo que

pasa. Que cuando nos lanza el OPS uno de sus indicios nos damos cuenta de que está hurgando, con una serenidad atroz, en la transrealidad de las cosas.

«De manera que ya habéis medido y pesado el mundo. Pues ahora os vais a enterar», piensa el artífice... y se pone a dibujar. Yo, a esta especie de Opale, a OPS, le tendría sujeto a ceñida vigilancia. Ya fue bastante con lo de Lautréamont y Artaud.

■ EDUARDO CHAMORRO.

MÚSICA

Los solistas de los Coros de la ORTF, en Madrid

Mientras escuchaba, hace unos días, a los Solistas de los Coros de la ORTF, no podía evitar el recuerdo de la actuación del Coro de Cámara de la RAI en el concierto de clausura de la II Semana de Nueva Música. Ese

recuerdo se me producía en virtud de un inconsciente mecanismo de antítesis sensorial. No brotaba, por supuesto, de una consciente confrontación de las cualidades interpretativas de esta y aquella agrupación coral —ambas son magníficas—, sino de una perceptible disparidad de resultados sonoros determinada por dos concepciones distintas de la cultura contemporánea. Los criterios de programación seguidos en uno y otro caso eran radicalmente opuestos. La *Comisaría General de la Música* había optado por un concepto de la «nueva música» excesivamente amplio; tan amplio que, a veces, productos de esa pretendida «nueva música» sonaban indefectiblemente a viejos. En contrapartida, Alea —entidad organizadora de estos últimos conciertos— tomaba el término «música nueva» en su más estricto sentido. Una vez más —como es habitual en los países de estructura capitalista y de insuficiente desarrollo socioeconómico—, la iniciativa privada se adelantaba cien años a la iniciativa oficial. En contraste con el Coro de Cámara de la RAI, los Solistas de los Coros de la ORTF daban la impresión de estar «haciendo música del futuro», cuando en realidad se limitaban a interpretar obras de nuestro tiempo. Este efecto sonoro era tan evidente que incluso el «*Stabat Mater*» de Krzysztof Penderecki —escrito hace apenas diez años— resultaba, por sus incidentales alusiones al canto gregoriano y a ciertas formas primitivas de la polifonía (veladas por un inteligente empleo de efectos dramáticos), arcaizante y hasta fuera de lugar.

No hay espacio material en esta reseña para comentar todas y cada una de las obras ofrecidas en estos dos conciertos. Sin embargo, sería imperdonable silenciar dos hechos esenciales: la actuación de unos excepcionales intérpretes y el estreno en España de «Yo lo vi», de Luis de Pablo.

Los Solistas de los Coros de la ORTF forman un grupo autónomo dentro del gran Coro —120 cantantes— de la ORTF, y se dedican primordialmente al repertorio de vanguardia. Su fundador y actual director, Marcel Cou-

raud, nació en Limoges en 1912, estudió en la Escuela Normal de Música de París con Nadia Boulanger y fundó, en 1944, el Conjunto Vocal Couraud, disuelto diez años más tarde por dificultades de índole material. En 1967, Marcel Couraud se hizo cargo de los Coros de la ORTF. Actualmente, los Solistas —cuyo número oscila entre 12 y 20 miembros— son el más importante grupo coral dedicado a la música de nuestro tiempo. Su seguridad, su disciplina, su admirable perfección técnica —cualidades reveladoras de un trabajo intenso y eficiente— y las enormes facultades vocales de sus componentes sepusieron de manifiesto en las dos sesiones celebradas en Madrid. Creo que Marcel Couraud puede estar plenamente satisfecho de su tarea como director del grupo.

Y puede estarlo también Luis de Pablo por su «Yo lo vi», estrenado en 1970 en el IV Festival de las Artes de Shiraz-Persépolis (Irán) e inédito hasta ahora en España. «Yo lo vi» —cuyo título está tomado de uno de los aguafuertes de la serie «Desastres de la guerra», de Goya— es, desde un punto de vista técnico, un montaje de posibilidades fonéticas para doce voces «a capella» (tres sopranos, tres contraltos, tres tenores y tres bajos). He dicho «posibilidades fonéticas» y no «posibilidades verbales», porque la palabra, en cualquiera de sus formas —narración, recitativo, canto, distorsión o descomposición de fonemas...—, ha sido totalmente abolida. «Yo lo vi» es el testimonio sonoro de un estupor, la única música posible para delimitar un categórico estado de impotencia. No existen palabras para explicar la desolada angustia de los ojos, porque el sonido —el murmullo, el grito, el susurro— suple con creces a la palabra. Y ese sonido no podía surgir de un instrumento; sólo la voz humana —reducida a primarios esquemas expresivos— puede aproximarnos al horror de una visión real y, sin embargo, esperpéntica. Sólo la voz humana puede llenar las miradas perdidas de esos ojos que vieron... ■ SANTIAGO RODRIGUEZ SANTERBAS.