

tidiana de Jekyll (salvo una alusión a su debilidad por las postales pornográficas), el film de *Stephan Weeks* se alinea junto a una posición que podemos llamar antimarcusiana, negadora, en definitiva, de aquellas mismas ideas freudianas de las que se aprovecha —gracias a un adelanto cronológico de la narración, situada ahora en 1906— como punto de partida. En un momento en que el pensamiento contemporáneo (y el arte, como integrado en él) se esfuerza por conectar al hombre con su primitivismo, por hallar un ser humano libre en su sensibilidad, capaz de destruir cualquier barrera que se oponga a su facultad racional o volitiva, la existencia de obras como «El monstruo» nos recuerda —pese a su mínima importancia como tal obra de expresión— que aún pervive una postura ideológico-estética para la que valores tipo «orden», «civilización», «cultura» (siempre entre comillas) resultan ensalzables e indiscutibles. La segunda variación mencionada —suicidio/muerte accidental, tris intento de asesinato a un amigo— viene a engrosar el calificativo reaccionario que merece el film.

En este sentido, me parece interesante recordar cómo ha sido un autor pretendidamente «no serio» (Jerry Lewis en «El profesor chiflado») el único que ha abordado de forma progresiva el mito de la doble personalidad, clásico ya en el cine fantástico, y que, literariamente, alcanzó su apogeo entre los románticos alemanes e ingleses. Otros cineastas de la categoría de Jean Renoir («El testamento del doctor Cordeliers») o del rigor profesional de Terence Fisher («Las dos caras del doctor Jekyll») no lograron —pese a sus aciertos en aspectos parciales, mucho más abundantes en la primera de las películas citadas— dar esa vuelta al mito conseguida por el cómico norteamericano, quien al transformar al habitualmente repugnante mister Hyde en el atractivo y triunfador Buddy Love, dejaba cauce abierto a su visión crítica de una sociedad en la que el éxito se halla en relación directa con la apariencia y el poder de dominio sobre los demás.

Como era previsible, dado su enfoque ideológico, la puesta en escena de «El monstruo» se caracteriza por su conservadurismo;

sólo superficialmente se podría confundir con la de cualquiera de las buenas producciones de la Hammer inglesa. *Stephan Weeks* parece haber centrado todo su esfuerzo en la meticulosa reconstitución de los interiores de principio de siglo. Con lo que, más allá de un discutible detallismo ambiental, sólo logra lentificar una acción que debería haber sido apasionante, llegando a aburrir al espectador, pese a la brevedad de la copia española (ochenta minutos).

Aunque, no sé, pensándolo bien, quizá me haya molestado especialmente «El monstruo» porque puede poner a los lectores de TRIUNFO en la pista del bino Diego Galán/Fernando Lara... ■ DOCTOR JEKYL.

ARQUITECTURA

Historia de una crisis

Fernández Alba conoce bien los entresijos del tinglado arquitectónico nacional, porque, dentro del no muy numeroso grupo de arquitectos que desarrollan una actividad profesional por encima del puro nivel de consumo, pertenece al más reducido aún de los que estudian desde hace años los factores que determinan unas situaciones que otros solamente lamentan. Esta acotación previa no pretende situarle entre unas minorías arquitectónicas más o menos egregias por su categoría, sino precisar que su actitud ante el panorama de la arquitectura es numéricamente escaso en extensión, y justifica la aparición de este libro (1). Libro que, por otra parte, supone la incorporación a publicaciones no especializadas de unos temas que hasta ahora permanecían en la penumbra de textos profesionales. Esta operación de

(1) Antonio Fernández Alba, *La crisis de la arquitectura española 1939-1972*, Edicusa, Madrid, 1972.

«externalización» del habitualmente esotérico mundo de la arquitectura (anticipada ya en algún otro ejemplo) no es exactamente una «divulgación» (lo que supone en general una difusión-para-los-menos-enterados), sino más bien la superación de la arquitectura como hecho profesional para integrarse como hecho cultural, a la vez que significa que la comunicación con los profesionales se prolonga en comunicación con los «afectados» a niveles superiores a la información periodística, más atenta a la noticia arquitectónica, que unas veces es la casa que se cae y otras la torre que se levanta.

La crisis de nuestra arquitectura se desarrolla, como historia de esa crisis, a partir de 1939, fecha que no necesita explicaciones; pero por si esta acotación pudiera parecer arbitraria a alguien, Fernández Alba señala: «... los ejemplos más significativos de la arquitectura realizada en los períodos anteriores parece sustentada, aun siendo tan minoritaria, por un sustrato cultural más elocuente. República, monarquía y dictadura formalizaron algunos ejemplos de coherencia arquitectónica de indudable "cualidad" arquitectónica; los productos arquitectónicos de posguerra han marginado esa cualidad, afrontando en algunas ocasiones problemas de cantidad, y la imagen pública de la arquitectura aparece reducida y maltrecha».

Los aspectos clave en que se define el proceso se podrían articular alrededor de unos grupos condensadores de problemas: en primer lugar, la relación promoción (oferta)-consumo (demanda), que constituyen el prediseño; en segundo término, los aspectos referentes a la formalización, a escala de macrodiseño (urbanismo) y arquitectura, con los puntos derivados de ellos: relación, planificación y control estatales-gestión privada, estructura de los profesionales implicados y su formación, técnicas y métodos de ejecución, etcétera. Estos temas y sus relaciones mutuas vienen a aglutinar la arquitectura contemporánea en general, que más bien deberíamos llamar industria arquitectónica, de la misma manera que la vieja cultura parece ser que se ha convertido en industria cultural.

La consideración de los aspectos de promoción-demanda, como precondicionantes del producto arquitectónico, constituyen quizá los puntos más reveladores de la crisis, sin duda porque la escasa literatura arquitectónica española suele poner más énfasis en los métodos o en las ideologías formalizadoras. La enumeración de estos aspectos se traduce en afirmaciones bastantes claras: «La arquitectura en nuestro país no deja de ser un espejismo de una minoría de profesionales que intenta suscitar desde sus plataformas individuales una visión de conjunto que no existe, porque la arquitectura en la sociedad contemporánea aún no tiene razón de existencia. Existen edificios, realidades parciales... pero el hecho arquitectónico no está configurado como demanda real de una sociedad para habitar el hombre». La evolución de estas relaciones promoción-demanda giran alrededor de una estructu-



Antonio Fernández Alba.

ra mental-económica vinculada a la evolución del capital, que cuantitativamente pasa de la pequeña inversión anárquica a la concentración bancaria o de gran empresa, lo que supone el salto de operaciones de «simple prótesis urbana» (casas entre medianerías, etcétera) a las operaciones urbanísticas de gran escala, y el desarrollo de modelos de organización y diseño tecnocráticos, basados en una orientación americana (estadounidense, claro); paralelamente se desarrollan estructuras de manipulación de la demanda, a través de «mediadores» sin imaginación creadora, que condicionan todo el resultado posterior. En relación

con este proceso está la dialéctica Estado-iniciativa privada, que el libro desmenuza también con afirmaciones nada contemporizadoras: «... el día que se historicé la gestión de los administrativos, técnicos y ejecutivos municipales, se podrá explicar cómo estos mecanismos han sido los primeros en adular, de forma consciente o inconsciente (admitamos la simplicidad del juicio), las premisas de un urbanismo planificador que intentaba desempeñar su papel ideológico».

En cuanto a los problemas vinculados a los mecanismos de formalización, los dos puntos más importantes son la relación sociedad-arquitecto (formalizador máximo, jerárquicamente, «inevitable» por ley), y las ideologías o metodologías de diseño. En el primer punto destaca la no deseabilidad intrínseca del arquitecto por parte del capital promotor: «El arquitecto era requerido por el capital a título de responsabilidad civil... Esta ausencia de demanda ha favorecido una degradación sistemática de la profesión, degradación que se suele situar perfectamente en la crisis del arquitecto como profesión liberal en la mitad del siglo XX. El origen del título de arquitecto en España se debe a una ley que legalizará el riesgo civil de los siniestros en las construcciones». A pesar de esta situación en relación con una sociedad de mediadores sin interés cultural y usuarios sin formación ni participación, la evolución en estos treinta años de arquitectura ofrecen una serie de intentos por ofrecer algo que no se pide, a través de unas minorías escasas y desconectadas, importadoras de métodos, éticas y estéticas, más accesibles con el desarrollo de los cauces de información, inexistentes en los años cuarenta de la autarquía imperial y herreriano-folklorica, que se bautizó como «bajonazo cultural» (con similitud taurina). Estas minorías han pasado de la bienintencionada pero ingenua confianza en una eficacia transformadora a la escaldada desconfianza de ciertos grupos jóvenes que se debaten en la contradicción de intentar traducir objetivos más ambiciosos en una sociedad que no ha perdido su capacidad de fagocitar todo lo

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

habido y por haber. Esta situación fue definida acertadamente por Vázquez Montalbán como la «mixtificación de la impotencia».

Como complemento interesante se adjunta un índice esquemático de la arquitectura contemporánea española, y una breve antología de textos, que leemos con la curiosidad un poco malintencionada con que repasamos postales antiguas para cerirnos de las «posturas». ■ LEOPOLDO URÍA.

ARTE

Javier Morrás
Sala de Cultura
de la Caja de Ahorros
de Navarra. Tafalla

Hace más de un año —¿o acaso más de dos?—, con motivo de mi estancia en Pamplona para dar alguna conferencia en aquella sala de cultura, tuve ocasión de conocer la actividad de un grupo de pintores que practicaban una manera especial de realismo: Pedro Osés, Aguerreta, Javier Morrás, etcétera. Más que de un realismo, se trataba de una especie de hiper-realismo, puesto que se vulneraban con toda deliberación las reglas del viejo juego figurativo, para adentrarse, cuando un cierto énfasis era necesario, en el campo de la tridimensionalidad extrapictórica... Pero no se trataba, no, de ampliar el campo dimensional de la pintura. Se trataba solamente de ampliar el campo dimensional de la realidad. Era una forma peculiar que estaba adoptando la pintura de allí, de Navarra, y yo la llamé entonces a esa manera de entender el campo de acción de la realidad, la «escuela de Pamplona». Pasó un poco de tiempo antes de que yo tuviese que volver por allí. Pero esta primavera el día antes de ir a un nuevo ciclo de conferencias, fui aquí, en Madrid, a la galería Grosvenor para ver una exposición de Isabel Baquedano

no, navarra ella también. El tratamiento pictórico no era el mismo que el de aquella gente, pero la óptica con que se mira a la realidad, sí. Y hasta el mismo tipo de testimonio de la realidad. Esto fue lo que me hizo refrescar mi vieja afirmación relativa a la existencia de una escuela pictórica que yo llamé «escuela de Pamplona». Pero, ¿por dónde andaría entonces «la escuela de Pamplona»? ¿Estaría reafirmando en su vieja fórmula? ¿La habrían abandonado o andarian por caminos diferentes? Ya lo de Isabel Baquedano me hizo pensar. Porque, ciertamente, ni su estilo ni su procedimiento eran de la misma familia que la de aquellos muchachos, pero lo que me hace afirmar la existencia de una escuela no es la identidad de procedimientos, ni siquiera la coincidencia estilística, sino la convivencia en una misma realidad. ¿Seguirían manteniéndose en esa misma parcela de la realidad los jóvenes pamplonicos? Cuando volví a Pamplona, quise averiguar qué es lo que se había producido entre esa gente. Afortunadamente, nada más llegar que Javier Morrás, uno de los componentes de la «escuela», estaba celebrando en aquellos días una exposición en la Sala de Cultura..., no, no de Pamplona: de Tafalla.

¡Qué bien! De manera que en Tafalla, en una pequeña ciudad, mejor dicho, en un pueblo más bien campesino, hay exposiciones de arte... Sí: la misma institución que a mí me invitaba a dar un ciclo de conferencias en Pamplona sobre «Los caminos del arte moderno», organizaba exposiciones de vanguardia en Tafalla... Esa es una labor que tenemos que agradecerle a la Caja de Ahorros de Navarra. Y algo nuevo debe pasar en Navarra cuando los cuatro días que duró el ciclo tuve la sala llena, y se discutió y se dialogó. Se dirá: es la presencia de la Universidad. Pues no. La Universidad, allí, al menos de manera evidente, no hizo acto de presencia para nada, ni falta que hizo.

Pues volviendo a lo que iba, yo vi la exposición de Javier Morrás en Tafalla, creo que en su último día. Había un público a medias rural, que miraba con un interés sumo aquellas co-

sas... Si no hubiera sido por un cierto pudor, cómo me hubiera gustado quedarme allí una tarde hablando con esos espectadores...

¡Y pensar que más de una vez, en los momentos polémicos entre la abstracción y la representación, se le llamó al realismo «arte

visión panfletaria de la realidad. Pero en lo sustancial no ha cambiado nada. Porque en él lo sustantivo es la realidad misma; lo demás es procedimiento para captarla de esta manera o de la otra.

De todas formas, esa estética, la de Morrás, como



objetivo! Claro está que Javier Morrás, el realista, el hiperrealista, ni es objetivo ni pretende serlo. El es «sectario, gracias a Dios», como una vez me dijo un «realista» que, más o menos, pensaba, aunque no pintaba, como él. El pretende decir algo cuya realidad no tiene que estar expresamente en eso que se señala, sino en un contexto general de realidades; algo como un símbolo. Pero él es un sectario con premeditación y alevosía. Como, además, es un crítico de muchas de las situaciones sangrantes o dolientes de nuestro mundo, se vale de imágenes-símbolos que cada una de ellas es como un manifiesto. Así, por ejemplo, ese Cristo con la boca amordazada —«El Cristo», como diría mi maestro Juan de Mairena—, cuya simbología es tan evidente, que no vale la pena insistir en ella; o ese joven que trata de ascender, pero al que un gancho feroz le mantiene atado al suelo... Sí: algo ha cambiado en la, digamos, «estética» de Morrás: ya no insiste tanto en la organización táctil de sus valores figurativos... En cambio, mantiene la colaboración fotográfica de su

la de toda la «escuela de Pamplona», supone un enfoque original y definitivamente nuevo de las cosas. Cuando tal sucede, hay que plantear ese problema a nivel general y hasta histórico; hay que preguntarse qué significa eso en el contexto de la última hora del arte.

A nivel general, esa actitud está inscrita en un panorama mundial del arte, que trata de volver a los caminos de la realidad representada: todas las formas del «pop», todas las formas de utilización del «comic», todas las formas de «realismo» y neorealismos figuran ahí. La «escuela de Pamplona» es una forma más, como, en otro sentido, la «crónica de la realidad». ¿«Una vuelta al camino de la realidad representada», digo? No se trata de un retorno: se trata más bien del encuentro de un camino verdaderamente inédito. ¿Qué significa ese camino?

La historia del arte, cuando se produce «sin permiso de los artistas», tiene sus movimientos de flujo y de reflujo: de sistole y de diástole. Esta acción hiperrealista es la diástole de una acción anterior que vi-

vimos hace ya años, y que fue el movimiento «abstracto». ¿Qué significó aquel movimiento? Ya lo dije muchas veces: la acción por la cual el arte se demostraba a sí mismo, encarnándolo en su propio cuerpo, la total autonomía de la realidad respecto a la representación. ¿Qué significa este otro movimiento o acción? No: no lo contrario. El actual movimiento hiperrealista significa la demostración de que el arte tiene deberes mucho más fundamentales que los de la misma estética: deberes simbólicos, deberes significativos y, sobre todo, deberes testimoniales. En una palabra, el arte quiere demostrar, demostrarse a sí mismo —y toda demostración del arte entraña una encarnadura en su propio cuerpo—, que a lo primero que atiende es a su condición testimonial...

Lo que pasa es que cuando el arte toma una actitud demostrativa, como la que ha adoptado ahora, extrema sus acciones hasta el exterminio de cualquier actitud enemiga. La demostración extrarrepresentativa se llegó a constituir en antirrepresentativa: el arte abstracto. La demostración testimonial se ha investido de ultrarrepresentativa, y, más aún, en muchas ocasiones, de antiestética. ¿No se percibe un tufo antiesteticista en muchas de las manifestaciones más vanguardistas del presente? No es este el caso de Javier Morrás, el cual tiene una infusa conciencia de lo que prefiere y de lo que rechaza... Pero sí es el caso de muchos representativistas de este momento. Lo que pasa es que el antiarte de muchos artistas estará siempre hecho desde el artista mismo; es decir, desde el arte. Javier Morrás está tranquilo: él sigue haciendo el arte porque sabe muy bien que el objetivo está en otra cosa.

¿Es pernicioso ese movimiento extremista? No. Es, simplemente, un movimiento. El arte parece valerse de subterfugios —es decir, de matas próximas, abstracción o lo contrario— para alcanzar sus metas lejanas. Pero ahora lo que me interesa decir es que ese Javier Morrás, confinado voluntariamente casi nada más que a Navarra, es un puntal fundamental de la joven pintura española: por lo que hace y por lo que quiere hacer. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.