

Gustavo Bueno

Ensayos materialistas

Por una filosofía académica materialista.

Paul Iñe

Los surrealistas españoles

El surrealismo en nuestro país alcanzó significativamente al más importante bloque de escritores de la España moderna.

Emmanuel Mounier

Manifiesto al servicio del personalismo

Fe cristiana y política y no confesional.

Manuel Tuñón de Lara

El movimiento obrero en la historia de España

TAURUS

Marqués de Salamanca, 7
MADRID-6

ARTE • LETRAS

cultor como «obra artística» firmada por él. Sobre está anécdota, Pedro Rodríguez, muy conocido por sus entrevistas en «Arriba», ha escrito un artículo pleno de poesía y humanidad.



El humor de «Thick as a brick»

El grupo Jethro Tull, compuesto por Ian Anderson, Martin Barre, John Evan, Jeffery Hammond y Barriemore Barlow, ha preparado «Thick as a brick» basándose en la ficción del poema del niño prodigio Gerald Boston, de St. Cleve; su música transcurre delicadamente por toda una gama de sensibles sonidos: a veces apagado y a veces elevándose hasta adquirir una forma brillante de frases con gran significado y nuevas técnicas de improvisación.

Ian Anderson no solamente ha revisado a conciencia su propio álbum, sino que él mismo ha proporcionado también el periódico contenido en el disco. «Thick as a brick» viene envuelto en un número del St. Cleve's Chronicle, un típico diario diseñado por Anderson. En la primera página está la noticia del escándalo de Gerald Bostock («Little Milton»). Gerald, de ocho años, es descalificado por los jueces para obtener el primer premio de la Sociedad para el Desarrollo de la Literatura y su Proliferación, en virtud del cuestionable contenido de su poema épico «Thick as a brick».

Gerald es una de las encarnaciones de Ian Anderson. Aparte de ser el creador de las letras y su personificador, Anderson es también compositor, arreglador, cantante, flautista, intérprete de la guitarra acústica, violinista, saxofonista, trompetista, sátiro y, sobre todo, creador de los conceptos, normas y pauta a seguir por el grupo. Su facilidad de adaptación para la mayor parte de estas funciones, en particular, su habilidad para casarlas y mezclarlas ha creado uno de los más sofisticados y evolucionados grupos de «rock».

La mayor parte de los artículos del periódico están llenos de un serio e inglés sentido del humor.

En la página siete aparecen los versos que han dado título al álbum. Son densos y enigmáticos y los inidentificados cambios en la voz narrativa son la base de la difícil comprensión de ellos. El poema, tal y como lo entiendo, es una dura crítica social, con una pesimista visión de los poetas, pintores y, en general, de todas las artes, así como una visión negativa y condenatoria de políticos y demás representaciones de la autoridad.

A pesar de que las canciones que integran «Thick as a brick» son melódicamente distintas, intrínsecamente están todas ellas relacionadas entre sí. Las letras de las canciones son inteligentes y de gran profundidad y son asimismo el principal exponente de su música.

Si tuviera que nombrar las influencias musicales de este disco me inclinaría por la música clásica: Anderson es un amante de Purcell y Handel. Se puede notar también una incorporación de formas folklóricas españolas e inglesas.

Los miembros de Jethro Tull fueron escogidos a dedo por Anderson (algunos viejos compañeros de escuela); excepto Ian, no

queda ninguno de la banda original. La forma de interpretar es áspera y dura. La guitarra de Martin Barre y los teclados de John Evan, de especial interés, y la manera de cantar de Ian, no muy sobresaliente, pero en el lugar que acostumbra. De todas maneras, «Thick as a brick» es un experimento nuevo, es bueno saber que alguien del mundo de la música popular tiene ambiciones que van más allá de las convencionales canciones de cuatro y cinco minutos, y tiene el suficiente cerebro como para desarrollarlas en toda su extensión con gran acierto. ■ X. MORENO.

ARTE

En la danza vertiginosa de galerías, pseudogalerías, archigalerías y neogalerías que le dan color hoy a la vida del arte en Madrid, uno tiene derecho ya a derramar en todo lo que constituye noticia unas gotas de excepticismo. En los anuncios sobre nuevas exposiciones lei un nombre, «Tapiés», ligado al de una galería que desconocía, «Sala Monzón», y me sonrei. Uno sabe lo que significa ese nombre y cómo es de difícil disponer de él en una exposición. ¿Tapiés en una sala nueva y prácticamente desconocida? ¿Qué sería eso? Me fui intrigado a aclarar el enigma. Y efectivamente, me encontré con la obra de Tapiés... en una galería muy bella, por cierto. Pero el enigma se aclaró para mí cuando vi que se trataba, mayoritariamente, de obra gráfica. Obra gráfica propiedad de la misma galería Monzón, adquirida sin

duda en Gaspar, de Barcelona —en donde yo ya la había visto—, más algún lienzo que la misma "Gaspar" le habría cedido a la galería para esa ocasión expositiva. Pero nada de eso desvirtuaba en absoluto que se trataba, efectivamente, de una exposición de Tapies.

Grabados de Tapies

Nunca ponderaremos suficientemente las virtudes del grabado, esa obra de arte discretamente multiplicada que, sin embargo, a través de la firma, de la justificación de tirada, de toda la consabida manipulación, consigue el calor del contacto humano entre el autor y el espectador. La virtud fundamental del grabado se desprende, fundamentalmente desde su nacimiento, de

historia de la evolución estilística —e ideológica— de la obra de Tapies, sabe que hubo un tiempo en que toda ella estuvo marcada por la preocupación sobre el destino y la eficacia fie a la misma, a niveles sociales. Afortunadamente, Tapies superó esa etapa tras la consideración mínima de que su deber social como artista estribaba en entregarle a su tiempo lo más auténtico y lo más sincero que podía salir de sus manos de pintor. Esa consideración, me parece a mí, es la que sostiene básicamente al ideario del Tapies actual, pero hay algo, creo yo, que no puede evitar y que está muy bien que no pueda evitarlo: la consideración previa de qué es lo que entrega y qué es lo que le debe entregar a la sociedad de su tiempo. Por supuesto que, cuando Tapies se mantiene como un grabador persistente, no creo que él mantenga eso como una

acción, porque me parece, como tal clasificación, pobre, precisamente pobre. Por una razón fundamental: porque ese arte no conduce a una exaltación de la pobreza, de la misma manera que no tratan de hacer una apología de la «santa miseria» todas las acciones reivindicatorias enemigas de los ricos. ¿Pero es que lo de Tapies supone una acción reivindicativa? En el fondo, sí. ¿Qué acción? Una acción paralela a aquella por la cual, Picasso, después de convertir en una formidable cabeza de toro a un pobre manillar de bicicleta, pudo decir: ¿Pero es que hay algo que no sea arte?

No, por favor, no estoy polemizando con Alexandre Cirici, escritor de arte, más que crítico, al que en muchos aspectos tengo que considerar maestro mío... maestro mío, aún hoy, al cabo de los años. Además, yo sé muy bien que Cirici, cuando utiliza ese nombre, no hace más que transigir con la convencionalidad nominativa de toda clasificación. Conozco a Cirici y su pensamiento, me parece a mí.

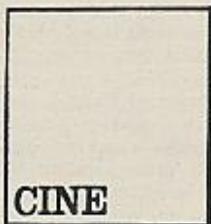
Pues la lección de Tapies en toda su obra, patente, por supuesto en esa colección de grabados, podría simplificarse con esa pregunta picassiana. Tapies puede afirmar que cualquier cosa puede ser arte, a condición de que él la elija y él la elabore. Hacer de las piedras pan o convertir en oro a las materias deleznales, esa es una —no la única— de las facultades de Tapies.

No la única, no. Su facultad máxima, su facultad básica, de la que se deducen todas las otras facultades, es la de no ser abstracto. Es el pintor menos abstracto de la pintura contemporánea y uno de los menos abstractos de toda la historia pictórica. ¿Qué quiero decir?

Quiero decir que todo en él está determinado por una necesi-

dad significativa concreta. Cada materia, en él tiene su significación: nace de una necesidad expresiva, conduce a una expresividad significativa.

Los grabados Tapies —y concretamente esos grabados de Tapies— están absolutamente de acuerdo con ese fenómeno prodigioso que es toda la obra pictórica de Tapies. Por eso, esa exposición de la galería Monzón es fundamental. ■ J. M. MORENO GALVAN.



Cita con el tiempo perdido

El cine de André Delvaux ha sido hasta ahora —El hombre del cráneo rasurado», «Una noche, un tren», «Cita en Bray»—, un cine fantástico que juega a mantener la apariencia de real, que investiga en las fronteras de lo auténtico y lo imaginario un resquicio subconsciente que acerque al conocimiento de la verdad. Ya en su primera película, Delvaux, sometiéndola a la narración cinematográfica al complejo mundo privado del protagonista (con lo que la película era la narración callada y hermética de un cerebro mudo), planteaba los fundamentos de sus preocupaciones. A ellas añadía en «Una noche, un tren», con la posibilidad del color, la oportunidad de combinar en la composición formal de los planos los elementos principales de la pintura flamenca (de la que Delvaux es un lógico y ferviente apasionado), que ayudaban a su referencia de mundos ocultos y oníricos que se querían trasplan-

tar a un expresionismo «naturalista».

En «Cita en Bray», donde no abandona su coherencia, apunta, además, una estructura narrativa sometida a combinaciones musicales, por las que las escenas se verán determinadas por los diferentes tiempos musicales de las obras (Brahms, Frank y Devrese) utilizadas. Cine musical, pictórico y literario, no se acercará nunca a la menor concesión vulgarizante. Delvaux, ex-profesor de lenguas germánicas en Bruselas, entiende el cine, antes que como un espectáculo, como una aportación al terreno del arte, en el que las referencias a la tradición cultural nunca son despreciables, sino, en ocasiones, parte importante de la obra.

En «Cita en Bray» («Rendez-vous à Bray», 1971, premio Louis Deluc), la combinación de los tres elementos —música, pintura, literatura— está destinada a la creación de un «clima», eje y protagonista de la película. La anécdota que rodea ese ambiente es trivial, o, cuando menos, de menor importancia. No serán los hechos ni los acontecimientos los que hagan evolucionar la narración. El mundo privado del protagonista será el que, en medio de una casa real-irreal, junto a una mujer desconocida (que aparece en lugar de un amigo que no acude a la cita, una mujer medio juez, medio testigo, sierva, amante; pero, ante todo, extraña), cambie en función de lo que ese clima le aporta.

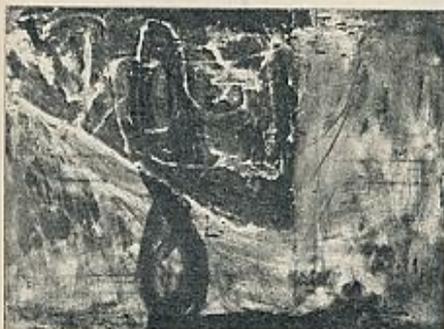
Dos hombres y dos mujeres, opuestos en su carácter y en sus circunstancias, se unen en una composición surreal para que uno de ellos —el músico de talento que renuncia a sus instintos sexuales y a sus compromisos políticos, despreciando por ello a los que le rodean—, al cabo del tiempo, en un lugar que se escapa a la lógica, encuentre la duda, única capaz de permitirle la reconquista del tiempo

perdido. Historia de un psicoanálisis, «Cita en Bray» es, al mismo tiempo, una sugerida meditación sobre el sentido del arte, su relación con el inconsciente y su compromiso con la realidad. Julien, el protagonista de la cita inexistente, se verá obligado a preguntarse sobre su existencia, su tranquila estancia en zona de paz, sus pasiones eróticas y su actividad como pianista en un momento en que los periódicos tienen más trozos en blanco que palabras escritas por decisiones de la censura. «Todo está bien», sobre todo en la casa de campo de Bray, donde está la nostalgia de un tiempo que ya no es el presente y que, por lo tanto, es menos fuerte e importante de la obra.

La tercera película de Delvaux es, como sus anteriores, una obra cargada de símbolos, herméutica, insólita en nuestras pantallas. Su falta de atractivo inmediato, su lentitud acarreada por la inexistencia de anécdotas, la falta de popularidad de Mathieu Carrière (ex joven Torless, actor discutible, amanerado, pero triunfante en las Europas), la hacen difícil para el espectador español. Y, sin embargo, es un título que no debería dejar de conocerse. ■ DIEGO GALAN.

Decepcionante, mediocre «El padrino»

De hasta qué punto un público cinematográfico puede ser afectado por una publicidad y un lanzamiento masivos, es la reflexión más importante que suscita la visión de *El padrino*. Por sí mismo —y aparte este enfoque sociológico—, el film no tiene demasiado que analizar, en cuanto que se trata de un producto «standard» de la industria americana, cuya realidad no responde al despliegue efectuado, nocivo en definitiva para la



su voluntad multiplicativa.

No quiero consumir el tiempo de este comentario gastándolo en consideraciones generales. Pero me importa decir que Tapies, el pintor ya difícilísimo por el encarecimiento lógico de sus obras, es un consumado grabador porque, incluso sin percatarse claramente de ello, tiene el instinto casi obsesivo de la difusión: de la multiplicación de la comunicación sea como sea.

Cualquiera que conozca mínimamente la

deliberada acción multiplicativa y comunicativa. Eso pienso yo, que es más una actitud inconsciente.

Por otra parte, nos queda lo que nos comunica. Mi amigo el crítico barcelonés Alexandre Cirici mantiene mucho la idea de que lo que él realiza es un «arte pobre», fundándose en las primeras materias y en su expresión. No tengo nada que objetar a esa consideración porque es objetivamente verdad. Pero no quisiera que hiciera mucha fortuna esa clasifi-