

ARTE

Con el cronista —con el de arte y con el de todo lo demás— se debería ser un poco más tolerante. Se le debería permitir que, de vez en cuando, a su crónica le saliera algo así como el sarpujido de la persona. Se debe ser ecléctico y, en la medida de lo posible, justo, pero, ¿por qué retirar despiadadamente de cada opinión toda la temperatura del opinante? Digo eso, y los que bien me conocen ya me están viendo venir, curándome en salud. Empiezo por confesar que yo, por lo menos cuando escribo crónicas como ésta, por una cuestión visceral, no puedo usar la tercera persona. No puedo decir, por ejemplo, como decía mi admirado maestro don Eugenio d'Ors, "nosotros". Yo no puedo ser nada más que yo. Por eso, a mis crónicas más sinceras les sale siempre un vaso de vino por alguna parte, o se lo presiente al menos. Ese vaso de vino que algunos me reprochan como un efluvio innecesario de mi persona, en realidad es el mismo de que hablaba Berceo: "Bien valdrá, según creo, un vaso de buen vino". Digo todo eso porque ahora voy a hablar de un amigo mío, con el que me usen veinticinco años de amistad. Sí, es verdad que yo podría prescindir de ese dato y referirme sólo a su pintura, pero, ¿por qué? Además, y eso lo saben muy bien mis amigos lectores, yo no me referiría para nada a aquellos veinticinco años si la obra que ahora nos presenta no valiera nada. Me estoy refiriendo a la obra de Manolo Raba, expositor en el Museo de Arte Contemporáneo.

Manuel G. Raba,
en el Museo
de Arte
Contemporáneo

Santiago Amón, en el estudio introductorio del catálogo, hace mu-

cho más que eso: realiza una verdadera introducción filosófica a la obra de Raba, que en muchos aspectos puede considerarse ejemplar. Y tiene razón Santiago: esa obra esconde una filosofía, es decir, una visión del mundo y de las cosas que es necesario desentrañar. Yo no puedo ir por ese camino. No es el mío, y me perdería en él de una manera lamentable. Tampoco es el de este suelo gacettillero que ahora ocupo. Pero llamo la atención sobre esa vía de acercamiento que propone Santiago Amón, y no sólo para acercarse a la obra de Raba, porque es una fórmula honrada de acercamiento a la obra de arte. Yo no digo que esa sea la única vía. Pero, desde luego, tampoco es la mía.

Mi fórmula no puede ser filosófica... ¿Cómo es? Acaso, digo sin pensarlo mucho, fisiológica: fisiológica con algu-

—con mucha frecuencia, ceras— en las que se establecía algo como una dialéctica entre una gran masa —tronco o cuerpo— y unas extremidades animadas de una vida peculiar.

Me parece que no vale la pena insistir demasiado sobre lo que para mí significan las influencias. Yo no culpo a nadie de tener influencias. Insisto en afirmar que todo artista es hijo de padres conocidos. Yo creo, por el contrario, que cuando se elige a un mentor magistral lo que se hace es descubrir al pariente próximo de paralelas intenciones. Creo, por tanto, que aquel Raba juvenil tenía pleno derecho a estar influido por Marini, máxime cuando lo proclamaba a los cuatro vientos.

Yo no he ido a esta exposición pretendiendo encontrar a aquel Manolo Raba que dejó de frecuentar hace veinte

hucos, usa rotos. Directamente rotos.

No quiero volver a hablar de mis años mozos, en el Madrid de los cincuenta, con Raba y otros amigos. ¿Te acuerdas, José Vento? ¿Te acuerdas, Bernardo Ballester? No quiero hablar porque luego siempre tienen que decir... ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

La violenta ambigüedad de Rafael Canogar

En 1957, varios pintores informalistas formaron en Madrid el grupo El Paso. Entre estos pintores de vanguardia estaban Saura, Millares, Manuel Rivera, Viola, Feito, Pablo Serrano... y Rafael Canogar. Con veintidós años, Canogar era considerado miembro de esta generación pictórica cuyo objetivo era transformar el arte tradicional y anquilosado, realizado en España por una situación aislacionista de posguerra, en un arte abierto a las nuevas tendencias del arte abstracto (en concreto, al informalismo) y a una concepción libre, no académica, de la creación artística.

El informalismo, como tendencia abstracta, es el contrapunto de lo que llamamos actualmente Crónica de la Realidad. Con su última exposición informalista en 1963, Rafael Canogar se adentraba en los caminos del arte «reflejo de la realidad», mostrando «la vida tal como es, con objetiva sinceridad artística». No es necesario recordar que los opuestos no coexisten; más aún, son el móvil de toda existencia y progreso. Por ello, analizar la personalidad artística de Canogar, que del arte informalista se ha transferido al lenguaje realista, no supone el testimonio de una claudicación, de un oportunismo o de una concienciación, sino el reflejo de una subjetividad artística insaciable, en continua evolución, no sujeta a ningún academicismo y abierta a todo progreso e investigación, fruto de la contradictoria relación arte-sociedad, creación artística-reali-

dad histórica y científica.

La última exposición realizada en Valencia en la galería Punto, en colaboración con la galería Juana Mordó, de Madrid, con una producción de acusado interés actual, ha sido el motivo para plantearle algunos interrogantes.

—En el verano de mil novecientos setenta y uno recibiste el Gran Premio en la XI Bienal de Sao Paulo. Desde los aires «contestatorios» y «revolucionarios» del sesenta y ocho francés —y por difusión europeo—, en la Bienal de Venecia no se conceden premios. Si Sao Paulo es la Bienal americana, con todo lo que este nombre significa en sociopolítica, Venecia es la Bienal de los europeos, y, por tanto, en ella puede existir una caja de resonancia de diferentes tonos culturales y políticos. ¿Qué significación ha tenido tu participación en Sao Paulo?

—A los artistas nos interesa presentar nuestras obras en Sao Paulo y en Venecia. La participación es lo que más me interesa. El premio siempre es un aliado, ya que es una compensación económica a tu trabajo, te conoce más la gente, te compran más y tienes que subir los precios para que la demanda se establezca y no influya perjudicialmente en tu producción artística. Es verdad que en Venecia, desde mil novecientos sesenta y ocho, no se dan premios, porque los artistas «contestatorios» afirmaron que el arte no debía ser competitivo y que había que luchar contra el poder de las grandes galerías que presionan sobre los Jurados, premiándose no la calidad, sino el negocio. Sin embargo, mi opinión es más conservadora. Creo que el arte es competitivo y que esto es positivo. Estos últimos años, la categoría de Venecia ha bajado. Las galerías ya no quieren mandar sus representantes. No me extrañaría nada que volvieran los premios tradicionales.

—Con diez años de tiempo para poderlo haber juzgado, ¿qué supuso para la pintura española la introducción del informalismo?

—Fue un canto de libertad y de protesta que hoy ya está dentro

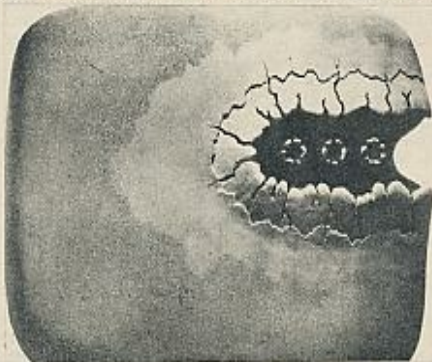
de nuestra cultura, es un elemento histórico. Influyó mucho en la pintura española. La explosión fue más fuerte incluso que en muchos países europeos. Pero cuando una experiencia se repite, se divulga, al menos en pintura, se academiza y pierde todo su carácter innovador y vanguardista del comienzo. Hoy, el informalismo está en los catálogos, en la arquitectura, en la moda, en las revistas, en los museos, pero como arte está en crisis, agotado, cerrado. Fue importante la ruptura que supuso con el concepto tradicional de perspectiva, por ejemplo. Ya no habrá un punto de referencia, sino que todos los centímetros del lienzo tienen la misma importancia. Se utilizaron nuevos materiales industriales desconocidos en pintura: harpillera, mezcla de tierras y colas, tela de alambres. Tapiés es un importante testimonio. Supuso la introducción de la libertad artística en pintura.

—El artista juega con unos elementos muy subjetivos que normalmente cambia cuando comprueba que están faltos de comunicación con el público. ¿Por qué evoluciones hacia el «reportaje social»? ¿Reproduces la realidad en tus composiciones?

—En el último período informalista integré el material gráfico que me facilitaba la prensa diaria y semanal. Investigué este campo artístico y vi que la forma de ir más allá de una reproducción fotográfica de la realidad era superando la bidimensionalidad tradicional; por ello, todos mis cuadros tienen relieve, las figuras salen del lienzo. Con ello también conseguía más agresividad y rompía la frontera pintura-escultura, integrándolas. ¿Si son reales mis imágenes?... Todas me han sido dadas; no las invento, las vemos a diario. La única transformación que empleo es técnica, para darles más fuerza.

—¿A tu producción artística se la puede llamar arte político?

—Entiendo por arte político aquel que denuncia hechos concretos y que, por lo mismo, perderá actualidad rápidamente. Mi arte no elude una cierta ambigüedad, ya que no acusa



nos ribetes historicistas. Cuando Manolo Raba y yo éramos verdaderamente jóvenes —y con "el ceño de la turbia soltería a cuestras"—, aquí, en el Madrid de los primeros "años cincuenta", recién llegado él de su natal Santander y yo de Sevilla, recuerdo que sobre él pesaba entonces una influencia magistral que no sólo no ocultaba, sino que exhibía como los aristócratas pueden exhibir su árbol genealógico: la de Marino Marini. No sólo la de su escultura, sino también, y fundamentalmente, la de los grandes dibujos —guanches o ceras— que el gran escultor prodigaba tanto por aquellos años. El resultado de aquella influencia de Raba era... otra cosa que ya no era Marini. Sí, por supuesto, también caballos... Pero, caballos o personas, eran unas expresiones

años. Pero lo encontré. Por supuesto, aquella influencia desapareció asimilada por la verdadera intención de su pintura. Lo que buscaba en aquella pintura y lo que encontré en esta era la expresión dialéctica entre las masas compactas y las extremidades livianas... yo diría más: lo que buscaba y busca es expresar situaciones contradictorias.

Ahora, en esta obra, se le nota que tiene necesidad de acentuar la solidez de las masas precisamente con la insinuación de lo contrario; con la ruptura y, más aún, con la rotura de la melodía masificadora y masificante. Claro que sí, que Raba utiliza el hueco como lo hace gran parte de la escultura contemporánea. Pero, para acentuar el estado contradictorio, él, más que



CANOGAR: «Composición».

personas o situaciones concretas, sino hechos generales, universales, válidos en cualquier época y sociedad. El arte político, en realidad, no es arte, sino propaganda. Cuando denuncio la violencia en mis cuadros, lo hago de una forma universal. Me refiero al hombre actual, a ese hombre que se ha hecho a sí mismo y que, trágicamente, se destruye a sí mismo y a su obra. En la sociedad actual hay unas condiciones poco favorables que maltratan al hombre, y yo, lo que pretendo es desvelarlo, hacer a la sociedad consciente de esta contradicción. Pero siempre con las limitaciones en las que se mueve el arte.

—Me decías que la generación informalista ya está en los museos, ha pasado su momento histórico. ¿Qué generación pictórica está orientando actualmente el arte español?

—De forma general, en España está faltando el carácter vanguardista de los años cincuenta-sesenta. No hay un arte de vanguardia, que cree de forma total nuevas tendencias; hoy se hace arte para que sea consumido, no para

investigar nuevas formas. Hay tendencias aisladas, pero no una generación pictórica. Todavía en España quieren que los protagonistas seamos los informáticos. En Estados Unidos, cuando empezó el arte «pop» había toda una generación que actuó de vanguardia en este campo. En España, esto no se ha dado por ahora. ■ JAIME M. MILLAS COVAS.

CANCION

Los «cow-boys» psicodélicos de San Francisco

Los New Riders of The Purple Sage aparecieron hace tres años como uno de los reto-

ños de la familia Grateful Dead (TRIUNFO, número 452), aparentemente formado para que Jerry Garcia diera salida a su inclinación por la música «country». El grupo estaba integrado por Garcia, John Dawson, Dave Torbert, David Nelson y diversos ayudantes ocasionales, y se dedicaban —haciendo honor a la tradición de la música en que se inspiran— a tocar en bares y pequeños clubs del área de San Francisco, aparte de proporcionar un necesario contraste en los larguísimo conciertos de los Dead. El primer álbum de los New Riders apareció en 1971, y muchos, entre los que me cuento, se lanzaron ávidamente a escucharle. Desilusión. Se trata de un disco mediocre, en el que la monotonía del material (todo de Dawson) y los arreglos se complica con interpretaciones extrañamente opacas y producción irregular. ¿Otra leyenda que muerde el polvo?

Afortunadamente, ¡no! Acaba de salir su segundo LP (1), y este sí que no desdice su reputación como grupo en directo. Los New Riders son ahora Nelson, Dawson, Torbert, Spencer Dryden (el batería de los Airplane durante su época creativa) y Buddy Cage. El disco es un feliz balance de canciones de Dawson o Torbert junto con versiones de temas conocidos. Y déjame decirte algo: «Powerglide» es maravilloso. Todo en el álbum es luminoso y delicado, como un paisaje de la Baja California. Hasta las canciones de Torbert, que debuta como compositor, son excelentes, y en particular «Contracts», la ambigua historia de un cazador de recompensas. Las de Dawson tienen un carácter más tradicional, y apostaría que baladas como «Runnin' Back to you» podrían conmovir a las amas de casa de la «mayoría silenciosa», en el improbable caso de que los «disc-jockeys» de las emisoras «country» se permitieran programar discos de «hippies» con pelos largos. Ambas caras del disco terminan con vibrantes interpretaciones de temas de «rhythm

and blues», tal vez para recordarnos que las raíces de estos músicos están tanto en la música vaquera como en los sonidos del «ghetto» negro. Y respecto a la interpretación, no puedo decir sino que es superlativa. Nelson es un buen guitarrista que ha absorbido las peculiaridades del idioma «country» y que está limpio de los excesos de otros músicos de «rock» practicantes del género. Lo mismo podría decirse de Dawson y Torbert como cantantes. Cage es un gran especialista de la «steel guitar», superior al polifacético Garcia en todos los conceptos, y es una alegría oírle atacando gozosamente en «Hello, Mary Lou» (sí, la de Ricky Nelson) y «Sweet Lovin' One». En más de la mitad del disco toca Nicky Hopkins, que suele actuar con los New Riders cuando su trabajo de «session man» le lleva a San Francisco. Y sólo la contribución de Hopkins valdría para recomendar el disco. Su inventiva, su asombrosa fusión de los estilos pianísticos del «rhythm and blues» y el «country», con inesperados aderezos semiclasicos y «honky-tonk», aparecen aquí puestos brillantemente al servicio del sonido total del grupo, añadiendo frágiles o vigorosas notas en el momento preciso. Nicky es un músico excepcional, crémele.

«Powerglide» no es tampoco el supremo álbum de «country rock». La música de los New Riders carece de la variedad que hallas en Manassas, la contagiosa «joie de vivre» de Poco, o el humor y desenfado de los Holy Modal Rounders, y este LP hubiera necesitado un poco de cada una de esas cualidades. Es, sin embargo, el perfecto exponente de la habilidad de los músicos de «rock» para integrar otros géneros y de la madurez estilística de los grupos de «country-rock». Simplemente compara cualquier corte de este disco con la torpe (pero entusiástica) copia de Buck Owens & The Buckaroos, que los Beatles usaron en «What Goes On» hacia el 1965. Ha sido un largo camino. ■ DIEGO A. MANRIQUE.

triumfo RECOMIENDA

LIBROS

PODER POLITICO Y CLASES SOCIALES EN EL ESTADO CAPITALISTA, N. Poulanzas (Siglo XXI). LA ALEMANIA NAZI, E. Collioti (Alianza Editorial). LOS MOVIMIENTOS OBREROS EN ESPAÑA, M. Tuñón de Lara (Taurus). GEOPOLITICA DEL HAMBRE, Josué de Castro (Guadarrama). ALLENDE: LA NUEVA SOCIEDAD CHILENA, C. Lamour (Doposa). HISTORIA SOCIAL DE ESPAÑA, Aranguren, Caro Baroja y otros (Guadiana). ENSAYOS SOBRE BILINGÜISMO, F. Vallverdú (Ariel). LA CONCIENCIA INFELIZ, Ramón Escotado (Revista de Occidente). METODOLOGIA DE LA PLANIFICACION, Popov y otros (Comunicación). VIAJES POR ESPAÑA, J. García Mercadal (Alianza). PALABRA SOBRE PALABRA, Angel González (Barral). ESPADAS COMO LABIOS, LA DESTRUCCION O EL AMOR (con estudio de J. L. Cano), Vicente Alexandre (Castalia). LA NUEVA POESIA ESPAÑOLA, F. Martínez Ruiz (Biblioteca Nueva). SITIO DE TARIFA, José María Merino (Helios). EL REY DEL RING, Norman Mailer (Lumen). LA FAMILIA DE LEON ROCH, B. Pérez Galdós (Alianza). LAS MEMORIAS DE SHERLOCK HOLMES, Conan Doyle (Barral). LA EDUCACION DE PALMIRA, Nuria Pompeia y Manolo V. (Andorra). FERDINAND SAUSSURE, Nethel y otros (Siglo XXI). ¿CUAL ES EL PAPEL DEL MAESTRO? ¿CUAL ES EL PAPEL DEL NIÑO?, E. Freinet (Lala). EL CINE O EL HOMBRE IMAGINARIO, Edgar Morin (Seix-Barral).

CINE

Madrid

CITA EN BRAY, Delvaux (Alexandra) (véase crítica en número anterior). TO BE OR NOT TO BE, Lubitsch (Bellas Artes). UN PERRO ANDALUZ, EL ANGEL EXTERMINADOR y NAZARIN, Buñuel (California). EL PROCESO DE VERONA, Lizzani (Galileo) (véase reportaje en este mismo número). VANINA VANINI, Rossellini (Ménaco). MUERTE EN VENECIA, Visconti (Peñalver-Pompeya). JUNIOR BONNER, Peckinpah (Carlos III-Consulado-Princesa-Roxy A-Victoria) (crítica en este mismo número). EN NOMBRE DEL PUEBLO ITALIANO, Risi (Callao-Vergara) (crítica en este mismo número). CONFESIONES DE UN COMISARIO, Damiani (Lope de Vega). JEREMIAH JOHNSON, Pollack (Conde Duque). LA BALADA DE CABLE HOGUE, Peckinpah (Cristal). CABARET, Fosse (Albéniz). LA CASA DE LAS PALOMAS, Guerin (Príncipe Pío). CONSPIRACION DE SILENCIO, Sturges (Extremadura-Simancas). DRACULA, PRINCIPE DE LAS TINIEBLAS, Fisher (Cervantes). ESCLAVOS DEL HAMP, Lowell Rich (Candlejas-Concepción-Falla). PERROS DE PAJA, Peckinpah (Aragón-Felipe III). ¿QUE ME PASA, DOCTOR?, Bogdanovich (Coliseum). LOS RATEROS, Rydell (Alba). RIO BRAVO, Hawks (Argentina-Fátima-Jorge Juan-Metro-politano-Niza-Pavón-Voz). RIO LOBO, Hawks (Charmatin). SCARAMOUCHE, Sidney (Lucero). TOMA EL DINERO Y CORRE, Allen (Mundial). LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES, Wilder (Pelayo).

Barcelona

EL HOMBRE DEL CRANEO RASURADO y CITA EN BRAY, Delvaux (Alexis). LA ESTRUCTURA DE CRISTAL, Zanussi. TO BE OR NOT TO BE, Lubitsch (Ars). MUERTE EN VENECIA, Visconti (Balmes). JUNIOR BONNER, Peckinpah (Montecarlo-Pelayo). CABARET, Fosse (Florida). ESPAÑOLAS EN PARIS, Bodegas (Mahón). EL MENSAJERO, Losey (Marina). MI QUERIDA SERORITA, Armíñan (Coliseum). MORBO, Suárez (Comedia). LOS RATEROS, Rydell (Unión H.). SCARAMOUCHE, Sidney (Carmelo-Niza). EL SEDUCTOR, Siegel (Condal). YO VIGILO EL CAMINO, Frankenheimer (ABC-Delicias-Dorado-Rivoli). SOBRA UN HOMBRE, Gavras (Savoy).

(1) The New Riders of The Purple Sage: «Powerglide» (CBS 64843).