

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

Desierto el Premio Anagrama de Ensayo

La primera edición del Premio de Ensayo Anagrama ha sido declarado desierto. Las razones pueden deducirse de la nota que ha emitido el Jurado, y que dice:

«Reunido el Jurado, compuesto por Juan Benet, Salvador Clotas, Luis Goytisolo, Mario Vargas Llosa y el editor Jorge Herralde, sin voto, en ausencia de Hans Magnus Erzsberg, para la concesión del Premio Anagrama de Ensayo 1972, ha decidido declararlo desierto por deliberación simple.

«El Jurado celebra las muchas aportaciones de trabajos de carácter experimental, y asimismo, al lamentar la ausencia de aquellas más tradicionales, señala que este premio está igualmente abierto a todo tipo de ensayo que enriquezca con cierta originalidad el curso de nuestra cultura». Barcelona, 7 de octubre de 1972.

ARTE

A estas alturas, una pintura como la de Eusebio Sempere puede parecerle a muchos una tendencia generalizada dentro de los dominios de eso que ahora se llama "arte conceptual" o, en algunos casos, "arte óptico", y nada más. Porque es cierto que ahora hay mucha gente que practica, si no una pintura como la de Eusebio, un arte montado sobre un ideario afín y con similares presupuestos. Pero no

es lo mismo. Para que Eusebio Sempere llegara a la situación pictórica en que ahora está, ha tenido que luchar mucho y sostener muy difíciles posiciones polémicas. Los otros, los nuevos "ópticos", han encontrado el camino despejado, entre otros, por Eusebio Sempere. A esa posición mantenida siempre inequívocamente por Eusebio es a la que yo le concedo no hace mucho, desde estas mismas páginas, una moral. No es que haya que insistir mucho sobre ello, pero ahora, cuando Sempere realiza una exposición magna de su obra mayor realizada en estos últimos tiempos, creo que vale la pena hacer un balance de lo que ella es, en contraste con lo que no quiso ser.

Pinturas y esculturas de Sempere

¿Os acordáis de lo que fue y de cómo fue la época del aformalismo? No es difícil recordarlo, porque, en muchos aspectos, fue uno de los momentos más brillantes de la pintura española. En aquel tiempo, el aformalismo lo invadía todo y conquistaba, poco a poco, a todos los pintores... A todos, menos a cinco o seis nombres que estaban perfectamente convencidos de su razón y que se mantenían en ella con la fuerza de su moral. A la cabeza de esos cinco o seis nombres que estaban en la trinchera opuesta al aformalismo, figuraba Eusebio Sempere. A la cabeza, digo, aunque no fuera más que por derechos de antigüedad. El estaba haciendo un arte rigurosamente formal, rigurosamente geométrico... «conceptual», como ahora se dice, desde antes de los primeros tiempos aformales. Y si los derechos de antigüedad se le pudieran discutir,

el tiempo posterior ha venido a concederle otros derechos: los derechos de la continuidad, los de la persistencia, los de la ejemplaridad. No es por azar por lo que yo he sacado a relucir aquella época. Es porque yo creo que al arte de Sempere se le ve mejor contrastando todas sus afirmaciones con todas sus negaciones. Y a mí me parece que nada puede llegar a más tajante negación del arte de Sempere que el aformalismo. Por eso, el haberse mantenido en la posición en que él se mantuvo en los momentos del poderío absoluto de esta tendencia, me parece a mí, y así lo dije, un dato de moral formidable. Insisto: Yo creo que hay que ver a Sempere a la luz de aquellas afirmaciones para comprenderlo

aquel movimiento, y lo mantengo ahora— la última y más extrema forma tendenciosa del expresionismo y la expresividad. Es decir, fue la forma grafológica, gesticulativa, de la confianza de la persona y la personalidad. El aformalismo fue la última manera por la cual el arte respondía a la pregunta «¿Quién?». Por supuesto, la respuesta contestaba siempre con la primera persona del singular, con todo el dramatismo subjetivo que ello podía comportar. Frente a eso, el arte de la forma más o menos geométrica de aquel tiempo —por supuesto, también el de Sempere— se negaba, por pudor, a dar una confianza de sí mismo. No pretendía ofrecernos ninguna confianza subjetiva, sino, en el mejor de sus casos,

mente espacial. Aquel arte, el informal, respondía, insisto, a la pregunta «¿Quién?». El otro arte —el espacial al que no me atrevo a llamar «conceptual», porque esa denominación, aunque correcta, es más nueva que aquel problema— respondía, o trataba de responder, a la pregunta «¿Qué?».

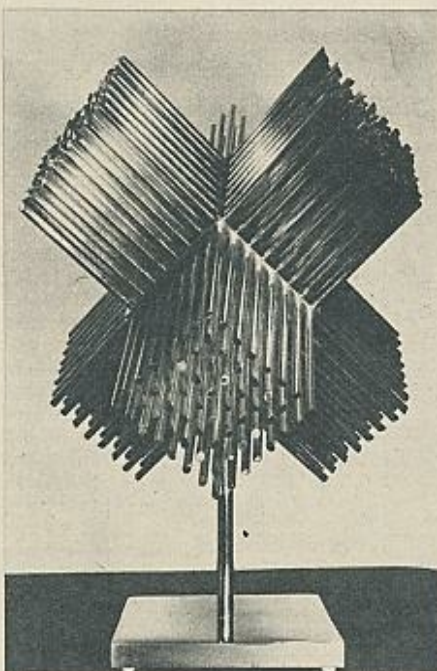
Pido perdón por volver a usar viejas fórmulas expositivas, pero cada uno tiene derecho a usar sus propias fórmulas, y esas son las mías. Pues quiero decir que en ese arte, en el arte no confidencial, sino, dentro de lo posible, objetivo, en el arte que no respondía a la pregunta «¿Quién?», sino a la pregunta «¿Qué?», estaba el de Eusebio Sempere. Estaba allí por sensibilidad, pero también por moral. Por moral, que en primer lugar quiere decir fidelidad a sus propias afirmaciones. Por moral, además, porque nunca quiso ofrecernos su propia confianza como posibilidad de testimonio en el arte.

Ahora bien, esa era la posición previa, el ideario-base de Eusebio, como de todos los artistas de su misma posición en el mundo, pero, ¿qué es lo que había de personal en su actitud? Es decir, ¿qué es lo que caracterizaba al arte de Sempere, dentro del contexto general del arte conceptual, en aquellos y en estos años?

Lo que había de personal, en aquellos años, era una vulneración deliberada de la pura problemática espacial, por medio de implicaciones más directamente pictorialistas. Es decir, sí, Sempere era un investigador, pero antes que eso era un pintor, y por eso, su obra era siempre, en último extremo, pintura. De esa manera, antes de que se inventara, por clasificadores más o menos americanos, la palabra «op», de «óptico», Sempere hacía un

arte óptico. Sí: era un arte que incitaba mucho más a la captación por simpatía que a la investigación. En eso está hoy la experiencia conceptual, pero esa fue su aportación de cara al pasado. ¿Y hoy? ¿En qué consiste su aportación personal hoy? Consiste en la utilización de la geometría para vulnerarla. Para vulnerarla deliberadamente. No quiero decir que use rectas que no lo sean, no. Quiero decir que, incluso con la utilización de la geometría, a partir de ella, él está depasando la pura situación óptica para alcanzar una situación... expresiva. Expresiva, sí, confidencial, personal, cordial.

En esta exposición, Sempere es tanto escultor como pintor. En su actual ideario de las artes, Sempere es un artista que ha desbordado las clasificaciones. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



Sempere: «Desarrollo del cubo».

mejor en estas situaciones. Porque, además, Sempere es ya historia viva de nuestro arte. Vamos a ver, primero, al problema en sus generalidades, para verlo luego, si es posible, en sus matizaciones.

El aformalismo fue —lo dije en vida de

una experiencia, o simplemente una investigación, en los dominios de la objetividad. Elegía, claro está, el camino geométrico, porque la geometría es la objetividad en estado puro. Y no nos confiaba nada, sino que nos incitaba a una comprobación, lógica-

TEATRO

Dos premios

Los Premios Carlos Arniches y Ciudad de Alcoy del 72 acaban de fallarse. A ellos han acudido buena parte de los más interesantes autores de ese teatro escondido que hoy se escribe en castellano y en catalán, pues tanto un premio como el otro —el Arniches, con dotación independiente; el Ciudad de Alcoy haciendo competir indiscriminadamente las obras— están abiertos a las dos lenguas.

El número de obras participantes en cada uno de los premios rondaba el medio centenar, de las que alrededor de una cuarta parte tenía claro interés. Las obras premiadas lo fueron por mayoría, redactándose actas que instaban al estreno no sólo de los títulos ganadores, sino de los finalistas. En total, cuatro obras en castellano, una en mallorquín y otra en catalán, que esperan la oportunidad de subir a un teatro de Alcoy y a otro de Alicante, de acuerdo con los organizadores de los premios. La dotación económica está prevista y lo importante es que no surjan los problemas de la edición anterior. ¿Qué problemas eran esos? Pues que tanto «Las planchadoras», de Manuel Martínez Mediero, Premio Ciudad de Alcoy, como «Matadero solemne», de Jerónimo López Mozo, Premio Carlos Arniches, no obtuvieron el necesario permiso de censura. Obstáculo que no sólo supone la frustración de los autores de las obras, sino la asfixia gradual de los premios, privados de la operatividad social y polémica propias de la representación.

Sucede, además, que las obras dejan cada vez un mayor margen a la creación escénica, lo que quiere decir que si no se estrenan se quedan en proyecto, en un estímulo que nadie aprovecha y cuyo verdadero alcance resulta imposible comprobar.

El Premio Arniches para obras en castellano ha correspondido a «Mañana», de un joven escritor alicantino que ha decidido esconderse tras el seudónimo de Sutton. El premio para obras en valenciano se lo ha llevado un mallorquín con «Ara a qui toca?». El Ciudad de Alcoy lo ha ganado Wilburg Laya, en competencia

con nombres bien conocidos, con «La cena», una tragicomedia negra llena de ingenio y de agresividad.

Los tres textos, aparte de los dos finalistas del Arniches y el finalista del Alcoy, cuyo estreno se recomienda —«Variaciones para equilibristas», de Luis Matilla, y «Etcétera etcétera»; «Los Hermanos», de Daniel Cortezón—, ofrecerán muchos problemas teatrales a quienes los lleven a un escenario. Falta hacer que tales problemas se aborden, que no surjan otros y que el joven teatro deje de ser esa especie de gran secreto, que cada cual, a falta de testimonio público, ensalza o rebaja sin posibilidad de verificación. ¿No es ridículo que nuestros nuevos autores sólo puedan estrenar, y generalmente en malas condiciones, sus obras menos audaces? ¿No dan pena fenómenos como el de Wellwarth explicando en las Universidades norteamericanas cómo es el teatro español que aquí se desconoce? ¿Cómo van a conseguir nuestros autores, por más que quieran «llegar a la mayoría», escapar a una condición minoritaria en gran parte impuesta por sus dificultades de comunicación? Suponiendo que se estrenen todos los autores ahora premiados, ¿serán aceptados y entendidos por un público que no ha participado en los antecedentes de todo tipo que se descubren en tales obras? ¿Y no están afectados los mismos autores por el hecho de que su cultura teatral procede más de la lectura y de alguna esporádica salida al extranjero que de la experiencia adquirida regularmente en los teatros de su ciudad? Son preguntas que sólo podría despejar una vida teatral libre y fecunda. ■ JOSE MONLEON.

CINE

La mirada de un viejecito

Mientras un grupo de gente canta, exaltada, una canción nazi, un viejecito —que no participa del entusiasmo colectivo— se lleva la mano a la cara y medita, como diciendo: «Otra vez, Dios mío, otra vez lo mismo». Superviviente de 1918, de la debacle del imperialismo de los Kaiser, el viejecito tiene conciencia de que la marea nacional-socialista va a inundar Alemania tan sólo trece años después del fin de la Gran Guerra. El partido hitleriano ha salido triunfante de las elecciones generales de septiembre de 1930, faltan sólo dos años para que su jefe sea erigido en canciller. Y en medio de una aristocracia y una burguesía obsesionadas por el comunismo, de un pueblo desilusionado, harto de sufrir, un viejecito que asiste a una fiesta campestre parece ser el único que se da cuenta a fondo de la tragedia que se acerca. La imagen desvaída con que empieza «Cabaret» se puebla al final de cruces gamadas. El viejecito tenía razón. Su estremecedora mirada era un signo de lucidez.

Lucidez que no alcanza a los restantes personajes del film de Bob Fosse, empeñados en una supervivencia individual que quiere desentenderse —ignorándolo— del proceso colectivo. Todos son como marionetas que van aquí y allá, muñecos que creen disponer de su vida, cuando lo único que en realidad les está permitido es evolucionar

mínimamente, según la mayor o menor flexibilidad del hilo que les sostiene. Las líneas de tensión del «kabarett» berlinés, constituido en centro geográfico de la película, de las anécdotas personales de quie-

dinámica— de los números musicales, inteligente y conciso en las notas históricas que sobre el nazismo va facilitando, el autor de «Noches de la ciudad» («Sweet charity») pierde bastantes puntos cuando de na-

ocasiona la película, signo de su riqueza, de su capacidad para invitar a la reflexión, para sugerirnos caminos por donde transitar libremente. Ejemplo vivo de que el cine-espectáculo no tiene por qué ser necesaria-



«Cabaret» (Berlín, 1931), de Bob Fosse (1972).

nes se mueven alrededor de él y del contexto global que arropa y determina todo ello, son líneas convergentes, entrecruzadas minuto tras minuto, sin posible escape por parte de ninguna de ellas. De ahí proviene la estructura dramática utilizada por Fosse, de ahí el principio directriz del montaje, que la ordena estéticamente, de ahí el carácter de «croupier», de regulador del juego, concedido al animador del cabaret, en magistral interpretación de Joel Grey. Las grietas que pueda tener el film no provienen, entonces, de su estructuración, sino del desigual dominio que posee Fosse sobre esas líneas de tensión que antes mencionábamos. Maestro en la coreografía, en la planificación —plástica y

rrar puramente se trata, cuando la pantalla refleja seres que dialogan, se aman o sufren, y no cantan y bailan, o se ven impotentes ante su destino colectivo.

Amarga película «Cabaret», insólito musical este, pleno de fatalismo, de tristeza, de negrura. ¿Qué ha pasado en el mundo, qué ha pasado por todos nosotros, cuál es la angustia que nos domina para que —dentro de un mismo género, dentro de la producción americana «standard»— este sea el sucesor de «Cantando bajo la lluvia» o «Un americano en París», obras llenas de alegría, de entusiasmo humano, cantos apasionados a la vida? No es esta la menor de las preguntas que me planteo ante «Cabaret», dentro de las muchas interrogantes que

mente alienante, de que la comercialidad no conlleva la prostitución del espectador, como día tras día se nos quiere hacer creer.

Por supuesto que «la vida es un cabaret», que todo es un «show», donde cada uno jugamos el papel de «clown», de actor dramático o de chica de conjunto, que no se sabe muy bien quién ni por qué nos ha destinado. Pero, ojo, cualquier nazismo puede despertarnos trágicamente. Entre fascinantes coreografías, Fosse parece indicárnoslo. Con la ayuda de las «Historias berlinesas», de Christopher Isherwood, y la inspiración puesta en el Visconti de «La caída de los dioses», el Bassani de «El jardín de los Finzi-Contini» o el Brecht de tantas y tantas obras maestras. Y con el «handicap» de la