

# 1.º CERTAMEN INTERNACIONAL DE PINTURA

CAJA DE AHORROS DE BALEARES  
AÑO 1974 • PALMA DE MALLORCA

La CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE LAS BALEARES, en su firme y continuado empeño de promover el Arte y la Cultura, ha decidido instituir este primer Certamen Internacional de Pintura.

La primera edición del Certamen, que tendrá lugar en Palma de Mallorca en marzo de 1974, se desarrollará de acuerdo a las siguientes

## BASES

- Podrán tomar parte en dicho Certamen todos los artistas, cualquiera que sea su nacionalidad o residencia.
- El tema será libre y cada artista podrá presentar dos obras como máximo.
- El tamaño de los cuadros no podrá ser inferior a 1 x 0,80 ni superior a 1,95 x 1,30 m. y las obras se presentarán enmarcadas por varilla de madera de 2 centímetros de espesor.
- Serán admitidas todas las tendencias estéticas y en la ejecución de las obras podrán utilizarse todos los materiales, excepto agua.
- Las obras tendrán que ser entregadas, contra resguardo, en el local social de la Caja de Ahorros, calle Lullio, 2 (Plaza de San Francisco), por las mañanas de 9 a 2 y en días laborables, dentro del plazo comprendido entre los días 1-3-74 al 15-3-74, ambos inclusive.
- Para su debida identificación, los cuadros se presentarán firmados por su autor, quien al dorso y por medio de una etiqueta, hará constar los extremos siguientes: nombre y apellidos, domicilio, lugar de nacimiento, lugar de residencia habitual, título de la obra y fecha de ejecución, así como el procedimiento y técnicas empleadas en la misma.
- Previo a su presentación, se hará una selección de las obras recibidas. Quedarán, en todo caso, eliminadas aquellas que a juicio del Jurado no reúnan las condiciones exigibles.
- La exposición de los cuadros seleccionados se celebrará en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares, calle Lullio, 2 (Plaza de San Francisco), o en otro lugar que se anunciará si así se creyera conveniente, a partir del 21-3-74 al 10-4-74, ambos inclusive.
- El Jurado será nombrado por la Caja de Ahorros, y estará compuesto por once miembros, dos en representación de la Entidad patrocinadora y los nueve restantes compuesto por relevantes personalidades del Arte y de la Crítica, cuyos nombres se darán a conocer oportunamente. Asimismo, el galardónado con el primer premio en el Certamen formará parte del Jurado en el siguiente.
- Los premios que se establecen son los siguientes: Un primer premio de 150.000 pesetas y medalla de oro. Un segundo premio de 75.000 pesetas y medalla de plata. Un tercer premio de 50.000 pesetas y medalla de bronce. Los premios no podrán ser divididos, y en caso de quedar desiertos, serán acumulativos para el próximo Certamen.
- El fallo del Jurado se hará público en el acto inaugural de la exposición, días 21-3-74, y la entrega de premios podrá efectuarse el mismo día u otro cualquiera durante la exposición.
- Las tres obras premiadas quedarán propiedad de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares, pudiendo éstas reproducirse siempre que lo considere oportuno.
- La Entidad patrocinadora podrá asimismo adquirir, de acuerdo con los autores, aquellas obras no premiadas que considere interesantes.
- Las obras no premiadas ni adquiridas deberán ser retiradas por sus autores o representantes, contra la entrega del resguardo que se les proveyó en su día, dentro del plazo de ocho días a partir de la clausura del Certamen.
- Se editará un catálogo de las obras expuestas, reservándose a estos únicos efectos el derecho de reproducción de las mismas.
- Correrán a cargo del concursante los gastos de transporte de las obras, no responsabilizándose la Caja de Ahorros de los riesgos y desperfectos que puedan sufrir las mismas durante su traslado.
- Todas las incidencias y reclamaciones que pudieran presentarse serán resueltas por el Jurado calificador.
- La simple participación en este Certamen presupone la plena aceptación de las presentes bases.

La Comisión Administrativa

NOTA.—La correspondencia relacionada con el Certamen deberá dirigirse al Departamento de Promoción y Publicidad de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares, calle Lullio, 2 (Plaza de San Francisco) Palma de Mallorca, Baleares. (Dentro de los días señalados.)

mo?". Terminaba yo aquello sin dar una respuesta, pues "de ese problema tendríamos para hablar largo y tendido". Esta ocasión, la del comentario a su exposición, sería buena para responder.

## María Luisa Semper

Si: esta sería una buena ocasión, con el ejemplo de la pintura de la propia María Luisa, para responder a la cuestión de la posible identidad previa del realismo y el expresionismo. Pero no «largo y tendido», como yo prometía tanto como amenazaba. La brevedad debe ser una cortesía de la crítica de arte.

¿En qué medida —y en qué sentido— la pintura de María Luisa Semper se ha «expresivizado», en razón inversa a cómo ha ido abandonando las fórmulas más convencionales de la representación que llamamos «realista»? La respuesta se haría inmediatamente evidente con sólo que pudiéramos disponer de uno cualquiera de los cuadros de entonces y lo cotejásemos con los cuadros de ahora. Los cuadros de entonces, fuese cual fuese su temática y aunque buscasen un documento de cierto dramatismo, tenían siempre el pie forzado de una realidad *visualizada según la representación*. En los cuadros de ahora, ese dramatismo sigue buscándose aún, pero para alcanzarlo en el grado que la artista desea, ella está dispuesta a forzar el imponderable de la realidad visual previa, tanto como sea necesario para alcanzar la expresión más o menos dramática que la artista pretende. Y a tanto es capaz de llegar en ese juego optativo en favor de la expresión y contra el argumento provisional previo, que es capaz, incluso, de pasar por encima del cadáver de la propia representación. La cual queda relegada precisamente a eso, al cadáver

de algo que existió, pero que queda reducida a una referencia válida para el propio artista, y mucho menos válida en su representación para el espectador, al que, en tanto que representación, no le queda más que una leve resonancia.

He querido aprovechar mi propio comentario a la pintura de María Luisa Semper para poner un ejemplo operativo de cómo se logra el expresionismo. Y eso que, según sospecho, María Luisa no buscó el expresionismo, como no se buscó desencadenar «la guerra de los treinta años». Con respecto al suyo propio, María Luisa podría pa-



rodar las archiconocidas palabras de Picasso: «No lo busca, lo encuentra».

Pero, con respecto a una obra que, como la de María Luisa Semper, tiene su trayectoria; cuando se la mira así, con cierta perspectiva, se llega a la conclusión de que nadie encuentra a n a d a si, previamente, aun ignorándolo, no lo va buscando subconscientemente. Picasso *encontró* lo que muchos giros de su pintura previa a cada encuentro, venían indicando como búsqueda. María Luisa Semper encontró el expresionismo porque vivía en el seno del realismo.

Con lo cual dejo ya establecida la respuesta a la pregunta antes citada de mi catálogo: «¿Pero el realismo no es ya, en su propia contextura, una especie de expresionismo?». Y de la misma manera que en los encuentros de los artistas están contenidas las búsquedas previas, así también, en esa

pregunta que yo me formulo, está indicada su respuesta: sí: el realismo es ya, en su propia contextura, una especie de expresionismo.

Apelo, como ejemplo demostrativo, a uno que me es más fácil, porque ya antes fue usado por mí: el del realismo español. Todos los historiadores —específicos u ocasionales— de nuestro arte, españoles o no, coinciden en afirmar la constante de nuestro «realismo». Dejemos aparte el problema que podría plantearnos la consideración de esa, paradójicamente, *movediza* palabra: constante. ¿Por qué es tan «realista» un arte, el español,

si, en el tiempo en que se lo estudia, no era ni más ni menos «representativo» que los otros artes conocidos? Porque, sin duda, cargaba una mayor dosis de expresión dramática; sí: de expresionismo. ¿Pero por qué? Porque los pintores españoles no habían tenido tan en cuenta la captación de la belleza formal y, sin muchos remilgos de su parte, acentuaron mucho más la carga de su expresión frente a los imponderables de la proporción. Yo creo que, en el fondo de todo, el realismo español —el preexpresionismo hispano— comporta una deliberada imperfección. Y que las obras más acabadamente perfectas del proporcionalismo y la belleza griegas, son *inexpresivas*. Lo cual, por supuesto, no lo indico como un minuendo del prodigio que comportan...

Pero que se me perdonen las conclusiones, excesivamente alejadas del pretendido comenta-

rio inicial a que he llegado, a propósito de la obra de María Luisa Semper. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

## La realidad de nuestra realidad

Reunir a doscientos «artistas plásticos» de calidad en una sola exposición es difícilísimo. No sé qué decir, pues, cuando se trata de «los doscientos» artistas plásticos de todo un país. En los salones de exposición del Colegio de Aparejadores de Barcelona, el visitante ha podido contemplar un catálogo completo de la expresión plástica española, con Picasso, Tapies o Miró, de cuadro presente y en tan excelente compañía como la de Alberti (don Rafael), Carmen Aguadé, Arranz Bravo, Bartolozzi, Alcaín, Canogar, Cardona, Torrandell, Cesc, Alberto Corazón, Chillida, Chumy-Chúmez, OPS, Perich, Will Faber, Prim Fullá, Rafols Casamada, María Girona, Guinovart, Manrique, Lucio Muñoz, Muxart, Ibarrola, Pla Narbona, Sempere, Saura, Subirachs, Summers, Viladecáns, Gabino, etcétera, etcétera. A la vista estaba la posibilidad de alcanzar una percepción completa del estado y estadio de la expresión plástica del país a distintos niveles y géneros. Algo así como una foto-fija de la situación de nuestra cultura plástica.

La diversidad de la muestra limita la posibilidad de cualquier crónica. Resulta imposible hacer doscientas valoraciones críticas y, además, inútil cuando de lo que se trata es de resaltar el valor informativo del asunto. Primero, por lo que tiene de noticia el que doscientos individuales largas se hayan puesto de acuerdo para armar el cuadro en una sola muestra. Segundo, por lo que tiene de «informativa» la degustación a la vez de todo el escaparate de posibilidades plásticas de una cultura.

Por todo ello, considero que el Colegio de Aparejadores de Barcelona no tiene por qué ser el privilegiado nacional para una muestra sin precedentes. Sería necesario y urgente que esta exposición tuviera un carácter itinerante y llegara a cuantos más puntos posible de España, mejor. Si los artistas invitados se han puesto de acuerdo para reunirse una vez, no veo el impedimento para que prolonguen la experiencia por todo el país.

Interesante como muestrario de tendencias, también tiene interés sumo como muestrario de disposiciones morales y sensoriales de los artistas ante nuestra realidad. De alguna manera uno sale de la exposición con el país metido en la retina a través de más de doscientos estímulos plásticos. Y el resultado de esa locura de líneas, texturas y colores es una reflexión, nada aguda por cierto, sobre la evidencia de que nos morimos de uno en uno y pintamos de uno en uno. ■ M. V. M.

TEATRO

«La Fundación», de Buero: una crónica

Se lo oí decir al propio Buero: «Esta es una obra que yo tenía que escribir». En efecto, si a partir de ahora se pregunta por el drama más definitorio de Buero, por el más arraigado en su vida y en las circunstancias de su tiempo, habrá que citar «La Fundación», el que ahora acaba de estrenar.

Operan en la génesis de la obra dos fuentes

inequívocas: los recuerdos personales de Buero y su juicio sobre la vida española. La primera fuente proporciona a «La Fundación» una desgarradora verdad, una carga vivencial, que le confieren emoción y humanidad. La segunda, el modo de superar el documento, la simple presentación del hecho concreto sucedido a unos personajes concretos, para implicarnos a todos y convertirnos, de algún modo, en personajes del drama.

Cierto que, como dice alguien en la obra, quien ha estado una vez en la cárcel —sobre todo si ha sido condenado a muerte y la experiencia ha alcanzado los niveles de crueldad que ello conlleva— sigue sintiéndose en ella cuando le dan la libertad. Recordemos lo mucho que se escribió en Europa acerca de los supervivientes de los campos de concentración. El miedo, la vejación y la pregunta permanente sobre la inminencia de nuestra muerte evitable conforman necesariamente una imagen del mundo y del hombre que ya nunca se destruyen. En realidad, es repetir el viejo sueño de la cárcel, ahora desde el otro lado de la reja, cuando en las horas difíciles se imaginaba un mundo de seres que andaban por las calles o se acostaban tranquilos en su cama. Es la sociedad en su conjunto la que resulta radicalmente cuestionada cuando uno se siente injustamente encerrado en una cárcel y ese cuestionamiento, en el caso de personas lúcidas y solidarias como Buero, es obvio que no se liquida con la simple liberación del condenado.

Este podría ser un primer nivel de aproximación al drama. Pero hay más, mucho más. Porque hasta ahí todavía es Buero el gran protagonista. La aportación sustancial del drama está en proyectar sobre todos nosotros como sociedad la duda de si no seremos igualmente protagonistas. El proce-

dimiento de que Buero se vale para introducir esta duda, ensanchando, física e intelectualmente, la celda de su drama, me parece admirable y de una agudeza muy superior al ingenio. La acción comienza en la habitación de una clínica de nuestros días, con el enfermo postrado en la cama y un paisaje de sanatorio frente al amplio ventanal. Poco a poco, una serie de elementos disonantes van rompiendo aquella normalidad aparente. Los personajes, tensos, ocultan una realidad aún no visible. Los muros giran sobre su eje y la confortable decoración va siendo sustituida por rejas implacables, luego descubrimos que el supuesto enfermo está, en realidad, muerto, y que era su descomposición la que producía el mal olor que se achacaba a los desagües. Fingiendo que el compañero se halla enfermo, los demás —y la historia sucedió realmente en la cárcel, aunque no en la celda, donde Buero se encontraba— pueden comerse su rancho, y cuando se descubra la treta, quizá ser trasladados a una celda de castigo en la que se planea la evasión. La clínica, lugar en el que imaginariamente se creía instalado uno de los personajes, paraíso artificial, desaparece, pues, a medida que aquél va tomando conciencia del lugar exacto en que se halla. El paisaje es sustituido por rejas y pasillos, los elegantes trajes de los servidores de «La Fundación» por uniformes de armados oficiales, la relación trivial entre los personajes por delaciones, solidaridades y celos.

Este segundo nivel es, a mi modo de ver, el más agudo y trascendente de «La Fundación». Se desvela en él un modo de sentir y padecer no ya una situación social, sino, mucho más profundamente, los valores de una cultura impuesta por los intereses dominantes.

Confieso —y quienes hayan leído mis comentarios de la vida y el



teatro latinoamericano lo entenderán muy bien— que yo me hallaba especialmente sensibilizado para asumir la imagen kafkiana que Buero da del cansancio y la opresión de nuestro mundo, de la agresividad y el temor que subyacen bajo la miseria del confort y del consumo gratuitos. Por que una cárcel, con televisión o sin ella, con secretarías o celadores, con patios estrechos o en forma de calles y plazas, sigue siendo una cárcel. Y ese es el oscuro problema de la sociedad de nuestros días.

Conseguir, como Buero consigue, que la acción empiece pareciendo contemporánea y que a medida que se hace más lejana y se instala en otro tiempo, otro tiempo preciso, más incida en nuestro presente, más profundamente lo explique y condicione, es lo que hace de «La Fundación» una gran obra dramática, en cuanto a que lejos de tratarse de un «recurso» para intrigarlos, nos permite vivir y pensar en tiempos y personajes distintos y, sin embargo, estrechamente vinculados. El propio Buero, saludando al final desde el escenario, completaría esta honda y apasionada crónica-testimonio de la vida española.

Aún tendríamos otras dimensiones de «La Fundación», merecedoras de análisis, y correspondientes a las reflexiones que el propio autor se hace ante el material señalado. Tendríamos así el Buero unamuniano, preguntándose por el posible sentido del hombre y de la vida en un mundo cuya violencia no hace sino acusar sus tra-

zos de incoherencia y de fantasmagoría. Y también al Buero que polemiza e intenta poner en claro algunas de sus actuales ideas políticas. Es el Buero que asumen los personajes que interpretan Jesús Puente y Francisco Valladares en las últimas escenas, cuando hablan de la necesidad de no emplear la violencia frente a los que pueden cortar el resuello, cuando defienden la búsqueda de aquel hasta entonces sólo imaginario paisaje que de seguro existe realmente en alguna parte, o cuando descubren que cabe hallar un sentido y una dignidad a la vida incluso en una celda de condenados a muerte.

Así acaba prácticamente el drama. Los dos personajes supervivientes abandonan la celda, no sabemos exactamente si camino del paredón o de esa otra celda donde, tal vez, a través de un asfixiante y sucio túnel, alcancen la libertad. Los personajes están tranquilos. La esperanza que siempre incorporó Buero al desenlace de sus obras también aquí aparece. Aunque uno no deje de preguntarse, a la vista del «mundo libre» que el propio autor nos muestra, si esos personajes, caso de salvar la vida, no acabarían también encerrados sin saberlo, metidos en la cárcel sin puertas de las servidumbres y falsas glorias cotidianas. El que Buero haya sido un condenado a muerte, y treinta años después, cuando está ya en la Academia, escriba «La Fundación» resulta, en todo caso, el mejor argumento para esperar que los personajes sean conscientes.

El hecho de que mi comentario desglose diversos aspectos de la obra no significa que éstos se ofrezcan por separado. Existe siempre la lógica relación entre unos y otros. Pero he querido hacerlo así por varias razones. Una, para que en el común aplauso a la obra de Buero puedan discernirse las razones que nos llevan a cada uno, sin pensar que nos encontramos ante un autor «ciegamente» aceptado. Buero ha llegado —hace tiempo— a un punto en el que muchos, por «respeto», le acatan, y otros, por negar las jerarquías basadas en el «respeto», sistemáticamente le atacan. El hecho de que gentes que entre nosotros pensamos de un modo distinto solamos coincidir en el elogio a Buero es algo que a menudo desconcierta a los menos avisados. Por favor, examínense las distintas razones que cada uno aporta, sin olvidar que Buero es uno de esos autores a los que todo espíritu conservador, defensor de los valores sancionados por la mayoría, automáticamente respeta. Analizar la significación real de cada obra de Buero me parece mucho más lúcido que, haciéndole el juego a ese «respeto», cargárselo. ¡Cuántos autores, novelistas, artistas, no han ocupado impunemente la derecha sin tener enfrente a quien los defendiese!

También me parecía necesario este desglose de la obra de Buero, porque si en lo que yo he llamado primero y segundo niveles la considero impecable, en los otros dos aparecen ideas, no por sensatas y razonables, libres de polémica. De un lado, porque agregan una dimensión metafísica que algunos podrán calificar de traída por los pelos, de libresco; del otro, porque algunas posiciones de Buero, ya explicitadas en «Llegada de los dioses», forman parte de un debate político contemporáneo, donde el desacuerdo con el autor ja más invalidaría cuanto hay de sustan-