

la manifestación de su desinterés por todo lo que no es mayoritario y lucrativo. Armando Corea tiene ahora la palabra. ■ DIEGO A. MANRIQUE.

TEATRO

Festivales populares en Hospitalet

Hace unos meses tuve ocasión de seguir de cerca un programa cultural celebrado en Hospitalet. El teatro ocupaba lugar principal, y durante varios días los grupos invitados, los cantantes y las marionetas iban de una sala a otra, de un barrio a otro, buscando a los espectadores en su propio medio social. Era aquella una imagen del teatro bastante más rica que la cotidiana. En lugar de una cita en un lugar fijo, por un precio dado, para un público acostumbrado a matar en la butaca su tiempo libre, el teatro tenía en los días de Hospitalet el valor de una agresión saludable, de la presencia de un hecho que obliga, por darse en las puertas de nuestra misma casa, a pronunciarse.

Me hablaba Jordi Umberto, figura clave en esta actividad cultural de Hospitalet —sostenida con presupuesto municipal—, persona vinculada durante años a la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual y al Capsa, que quizá consigan pronto disponer de una sala donde ofrecer regularmente las actividades teatrales. Supongo que será bueno que así suceda y que se abra un día el Teatro Municipal de Hospitalet. En todo caso, y al margen de que eso se produzca, no deja de ser muy positivo el

planteamiento de un nuevo programa de actividades teatrales a lo largo de este mes de julio. Umberto sigue en la brecha, y se cuenta con el «Non plus plus», de Els Comediants; «Robinson Crusoe», de Tábano; «Don Volpone», de Jonson, por Akelarre; «El gran soñador», de la Compañía Argentina; con recitales de Manuel Gerena y Luis Llach, un programa flamenco de Flora Albacín y con dos orquestas, una de «jazz-pop» y la Principal de La Bisbal, la de mayor solvencia en el campo de la sardana... que actuarán en dos pistas polideportivas y en un parque, repitiéndose en cierto modo la experiencia a que aludía al principio de este comentario.

Supongo que vistas de cerca, las cosas tendrán sus problemas y sus límites. Y que no faltarán —no deben faltar— las posiciones críticas que ayuden a corregir cuanto pueda corregirse. Pero esto dicho, los planteamientos generales de Hospitalet no pueden ser más interesantes ni más indicativos de por dónde irá la parte más viva del teatro del futuro.

De nada sirve una «política de público» o una «política de espectáculos» si van por separado. La formulación correcta del problema teatral abarca simultáneamente los dos términos: qué teatro se hace y para quién se hace.

Si durante mucho tiempo hemos sido deformados por la valoración puramente literaria de una obra o por los resultados concretos de una puesta en escena, tomando al público por algo adjetivo y secundario, es porque el teatro partía de una triste realidad sociológica: que el público era siempre el mismo; es decir, que estaba formado por gentes de una misma clase social, con una misma y disciplinada cultura y unos mismos intereses. Si uno de los términos —el público— era cerrado e invariable, no cabía otro análisis que

el referido al espectáculo. Más aún: si las puestas en escena eran rutinarios actos artesanales, el análisis sólo podía centrarse en los textos, único elemento de discordia.

¡Qué saludable diferencia la que existe entre la experiencia de Hospitalet y ese teatro amarrado por los intereses conservadores! ¿En qué puntos y por qué razones serán entendidos o no los madrileños de Tábano y los vascos de Akelarre? ¿Cuál su parangón por la mentalidad popular con Els Comediants?

Todos los planteamientos teóricos serán puestos en cuestión por el nuevo público, que decidirá, de modo inapelable, si eran correctos, si podían ofrecer ante él hechos teatrales vivos, en los que cuanto el público recibe está al nivel de lo que los actores creen ofrecer. El teatro, seguro, andará mucho más cerca de la vida de los espectadores que de la preceptiva, de los conflictos precisos de la comunidad de Hospitalet —en nombre de los cuales puede, incluso, ser declarado inútil y fuera de lugar—, que de las generalizaciones populistas.

La paradójica pregunta es en realidad una denuncia: ¿Cuándo se liberará el teatro de la organización, de las salas, de los públicos que hoy lo aprisionan? ■ JOSE MONLEON.

ARTE

Como había dicho ya, creo, estuve en Granada para ver la exposición de la gráfica de Rafael Alberti que hacia la Fundación Rodríguez Acosta, de la bella ciudad andaluza. Sin embargo, no voy a co-

mentar hoy, por razones funcionales, esa exposición. Voy a comentar otra, no de esa fundación, sino del Banco de Granada —que tiene un cierto parentesco con ella, y que, por esa razón acaso, también mantiene una sala de exposiciones muy bella—, que se titula «El árbol a través de un siglo de la pintura española». He tenido la suerte de tener como uno de mis guías en la actividad de Granada en estos días a Miguel Ángel Revilla Uceda, director o algo así de esa sala, y que, por cierto, es el inteligente introductor de esta exposición. Ya hablaré de Rafael Alberti y de su obra, que, gracias a esa exposición, por fin, entró en Granada, corrigiendo así lo que lamentaba en su conocido poema.

El árbol en la pintura española, 1874-1974. en la sala de exposiciones del Banco de Granada. Granada

Ese siglo de la pintura que expresa y representa la exposición granadina es verdaderamente clave para comprender la transformación del arte en nuestro tiempo. De momento no entro, no quiero entrar, en el problema que específicamente toma esa exposición como argumento: el árbol. Ya saldrá ese tema a lo largo de mi perorata. De momento quiero ocuparme sólo de lo que constituyó mi preocupación cuando la vi: del tiempo que representa y de la pintura con relación a ese tiempo. La primera fecha de su título —1874— vendría a representar, aquí en España por lo menos, el tiempo en que la pintura abandonaba su pretensión estilística —de barroquismo, de clasicismo, de romanticismo o de lo que sea— para degradarse, sin paliativos, en «aca-

demismo». Aquella pintura, la cimentada en las preocupaciones estilísticas, se apoyaba en la posible resolución de sus problemas; esa otra pintura, la académica, trataba de vivir del conocimiento de unas soluciones prefabricadas.

La otra frontera impuesta por el mismo título de la exposición, 1974, expresa, claro, a nuestro tiempo, y concretamente en la pintura, lo que constituye la posición central de nuestro tiempo: La pintura, la que de verdad se puede decir que existe, ha abandonado la

ni a las madres lacrimógenas, ni a las mozas con cántaros. Se refiere a algo que implica paisaje. Y hay que tener en cuenta una cosa: El paisaje —claro— ya se realizaba en la pintura española, pero fue en torno a esa fecha cuando se generalizó, cuando nació un paisajismo sistemático. La realización sistemática del paisajismo ya significaba por lo menos una cosa: el abandono del anecdotismo sistemático por la adopción de una pintura que —no se olvide de que ése era un tiempo impresionista—, por



Ideal: miércoles, 3 de julio de 1974.

cimentación en soluciones académicas («Donde no veas color, mete negro sin temor», decía, por ejemplo, uno de los mandamientos del decálogo de uno de sus maestros) y ha adoptado la preceptiva no escrita de la vanguardia, que vendría a significar la vivencia sistemática de un problematismo permanente. Entre esas dos fechas se ha producido el cambio total de la pintura desde una a otra actitud. No importa que muchos de sus protagonistas no hayan sido conscientemente hombres de «la vanguardia». Si no fueron de la vanguardia, estuvieron impregnados por ella, simplemente por ser hombres de su tiempo.

Pero hay otro factor a tener en cuenta, que viene a enriquecer la problemática impuesta por esa exposición. Esa exposición se refiere concretamente al árbol, no a los hechos históricos

lo menos, imponía un problematismo del color derivado de la luz. Si se quiere una ilustración de ambas actitudes —de la anecdótica y de la paisajística— piénsese en Sorolla: en el Sorolla que ilustra lo primero, apólogo del precio del pescado en su tiempo, y en el formidable Sorolla paisajista que todos conocemos. Quiero decir con todo esto que si 1874 vendría a representar un tiempo académico, ahí mismo empieza ya a insinuarse, tímidamente, claro, un tiempo post-académico.

La enseñanza histórica que para mí guarda esa exposición —de historia de la pintura, claro— es comprobar de qué manera nuestra pintura, en ese tiempo crucial, se va despojando del anecdotismo predefinido por las soluciones para adentrarse, cada vez más, en el problematismo impuesto por los problemas