

su factura, van desde las que son casi clásicas a las de mayor agresividad formal... De hecho, como tantas veces ocurre, en cada cuadro está en embrión la posibilidad de una nueva exposición. Así se explica la aparente parvedad cuantitativa de la muestra («uno de los peligros que tengo es que continuamente estaría encontrando nuevas posibilidades»), porque aquí está sintetizada «la labor de tres o cuatro años que ahora expongo por primera vez, si exceptuamos un conjunto de cuatro obras que está en el Museo».

Salmantino de 1930, alumno de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, profesor de Dibujo en Institutos y Normales (Pontevedra, Cuenca, Segovia), Méndez, que también trabajó en el mundo de la prensa, es desde hace pocos meses catedrático en Madrid... Sus primeras experiencias pedagógicas le vienen del grupo Koiné, al que estuvo ligado en sus años salmantinos y donde tuvo por maestro a Alvarez Manzano. «Ahora —dice— trato de formar a los formadores. Es más fácil de transmitir una metodología que el hecho artístico que pones en un cuadro, pero indudablemente es necesario que el profesor sea un creativo, un imaginativo, pedagógicamente. Aquí, en España, se ha hecho poco en este campo, hemos estado viviendo de fuera. Hemos de destacar a Víctor Masrieran, que alguna vez profesó en Madrid y que era de Barcelona, donde, por cierto, ahora vamos a tener, en agosto, el primer congreso internacional sobre Didáctica de la Expresión Plástica. Por la participación extranjera, muy importante, va a suponer para nosotros la oportunidad de asistir a un encuentro de gran interés. ■ VICTOR MARQUEZ REVIRIEGO.

Seoane, en Aele

Quedan aun diez días para descubrir a Luis Seoane en la galería Ae-

le, de Madrid. De toda su inmensa obra: murales, grabados, dibujos y pintura, sólo esta última figura en la exposición, pero basta para darnos una idea de las preocupaciones de este artista gallego. Por razones absolutamente contrarias a su voluntad —el obligado exilio de los que perdieron la guerra civil—, Seoane



Luis Seoane.

tuvo que instalarse en Argentina, donde creó la mayor parte de su obra y donde se le considera como uno de los mejores artistas del momento. En este sentido, Seoane representa un caso típico de la universalidad del arte. Quiero decir que sin dejar de ser gallego —al contrario, ahondando cada vez más en la búsqueda de lo que es nuestro pueblo—, sobrepasa lo que hubiera podido quedarse en anécdotas folklóricas para sublimar un arte popular y una cultura olvidada. Vean sus cuadros: esas mujeres estáticas neocubistas salen directamente de las santianas de los cruceros que hicieron siglos atrás anónimos canteros; son personajes de carteles de ciegos —como pintó también Maside—, recuerdan a las figuras de la catedral de Santiago de Compostela y a

los miniaturistas medievales galaico-portugueses. Con todo este trasfondo, sin duda inconsciente, Seoane rescucita el arte plástico gallego, signos heredados que perdieron todo sentido formalista. Como Elreadge Cleaver, piensa que un pueblo sin cultura está a merced de los que le imponen la suya, y lucha por de-

mostrarle al pueblo gallego que tiene una. ■ RAMON CHAO.



Roy Hart, la muerte de un maestro

Hace unos días, en los debates de Nancy, Scabia, el trashumante boloñés, proponía como tema el de las formas de vida de los grupos teatrales. Para Scabia, muchos de los grupos estaban planteando, en el plano sociológico, la creación de una vida

comunal, de una ética cuyo interés no podía separarse del trabajo propiamente teatral. En este orden de ideas, pocos hombres tan representativos como Roy Hart, el hombre que acaba de morir, en accidente de automóvil, acompañado de dos actrices de su grupo, poco antes de iniciar su gira española. Porque Roy Hart no proponía, simplemente, un punto de vista sobre este tema o aquél, o un lenguaje más o menos original, sino una actitud global ante la sociedad y ante la vida.

En TRIUNFO hemos hablado varias veces de Roy Hart. Fuimos, probablemente, la primera revista española que lo hizo. Nos ocupamos de Roy a raíz del interés que despertó su trabajo en un Festival de Nancy. Volvimos a hacerlo cuando dirigió un inolvidable cursillo en el marco del Departamento de Teatro del Instituto Alemán de Madrid. Hablamos extensamente a raíz de su presencia en uno de nuestros esporádicos Festivales Internacionales...

De hecho, entre Roy Hart y el medio teatral español se estableció una relación especial. Quizá porque aquí fueron muchos los jóvenes actores que sintieron el grito solicitado por Roy como un paso hacia la libertad y el equilibrio. O quizá —aunque en esto siempre pesaron las reticencias de los que veían a Roy como un personaje demasiado místico— porque su concepción relajada, serena, inmediata, de la relación humana, y, por tanto, también del actor con el espectador, ejercía una gran atracción entre las crispaciones y vacías generalizaciones de nuestro medio. El hecho es que incluso dos actrices de Roy —una, Vivien, acaba de morir— se quedaron largo tiempo en el TEI y contribuyeron a la elaboración de uno de los espectáculos colectivos más interesantes del teatro independiente español, «Prometeo», cuya última escena se expresaba a través de la inequívoca y nada trivial

asimilación del lenguaje royhartiano.

¿Y cuál era la base de este lenguaje? Roy pensaba que en el hombre moderno están demasiado separados el mundo de las ideas y el mundo de los instintos; que era necesario, por decirlo con su mismo grafismo, unir el estómago y la cabeza. La garganta aparecía como el puente que estrangulaba esa comunicación. De donde se derivaba una necesidad de trabajar la voz, no al modo que puedan entenderlo los profesores de canto, sino como medio para aumentar la armonía unitaria en la expresión del hombre. Para Roy era obvio que la sumisión de nuestra voz, la educación de nuestros tonos, formaba parte de la esclavitud a que el medio nos somete. El hecho de que en las situaciones límite —un accidente, un parto, un momento de violencia, en los campos de batalla, etcétera— el hombre olvidara el valor expresivo de los conceptos y soliera expresarse con gritos, con voces, mucho más graves o más agudos de lo «normal», era la evidencia de ese control «domesticador» ejercido sobre nuestra garganta. De ahí las largas jornadas de canto, de ahí el cultivo de la voz en el grupo de Roy, de ahí, en fin, el rescate de un medio de expresión generalmente sometido al medio tono o a la esclavitud del simple exhibicionismo lírico.

Lo que Roy Hart buscaba a través de la «reconquista» de la voz era la «reconquista» del hombre. Era una serenidad que, lejos de agotarse en sí misma —y

éste sería el argumento que oponer a los que veían en Roy un místico— se convertía en la base de una proyección ideológica liberada de crispaciones y tabúes. ¿Cómo vamos a juzgar el mundo si nuestra mente y nuestros nervios están hechos un desastre?, venía a ser la tácita petición de Roy.

Ahora iba a venir con un nuevo trabajo, a través del cual descubriríamos la evolución de la comunidad. Yo conviví con ellos en Londres. Hace ya algunos años, y recuerdo que todos tenían ganas de marcharse de Inglaterra. Pese a que vivían en un barrio rodeado de jardines, en una independencia modesta y sólida, era obvio que la «especificidad» de Inglaterra les pesaba. Ahora, al fin, habían conseguido trasladarse a una ciudad del Sur de Francia, a una especie de vieja casa de campo, donde el medio centenar de personas procuraba vivir y trabajar en absoluta coherencia. ■ JOSE MONLEON.

Nancy 75, una imagen del mundo

Decididamente, el Festival de Nancy —aun con las limitaciones y contradicciones insalvables inherentes a un festival— constituye una de las manifestaciones más vivas del teatro mundial. Ahora quiero dejar constancia de algunas de las líneas que han definido la gran concentración teatral.

1. Desaparición de las viejas tensiones del Festival, tanto con los sectores del gauchismo contestatario como con la ultraderecha del país. Muchos de quienes militan en los primeros quizá han comprendido que el servicio de Nancy a los grupos participantes y al proceso general del teatro francés es superior a los límites de la manifestación; lo cual no excluye que en la pasividad de los citados sectores juegue cierto desgaste de carácter general, totalmente lógico en la rea-



SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A.

EL GRAN DEBATE (1924-1926)

Selección y presentación
de G. Procacci

N. Bujarin; J. Stalin;
L. Trotsky; G. Zinoviev

I. La revolución permanente

II. El socialismo
en un solo país

G. Mendel y C. Vogt

El manifiesto
de la educación

J. J. Trías Vejarano

Almirall y los orígenes
del catalanismo

ESTUDIOS DE HISTORIA
CONTEMPORANEA

P. Conard-Malerbe

Guía para el estudio de
la historia contemporánea
de España

 Emilio Rubín, 7
Telf. 200 09 78
Madrid-33 España

ARTE • LETRAS • ESPECTÁCULO

lidad sociopolítica del país. En cuanto al sector conservador, ha procurado, en principio, ignorar o subestimar el valor del Festival —jocosas de gente joven metida en el teatro!—, teniendo, al final, que aceptar su importancia.

En este mismo orden de cosas, la presencia de Mitterrand fue un golpe espectacular. Desasistido el Festival por el Gobierno, Mitterrand fue a Nancy para reivindicar tácitamente la relación entre aquella manifestación cultural y la Francia que él representa.

2. En íntima relación con lo anterior, el Festival contó con una participación masiva de la ciudad de Nancy. Se vendieron o entregaron alrededor de las 200.000 localidades, de las que sólo un pequeño porcentaje correspondió a grupos y críticos invitados.

3. Decidida destrucción del teatro a la italiana. En los dos grandes teatros de la ciudad, sujetos a esa disposición, se presentaron los trabajos más «espectaculares» y, en general, menos convincentes. Nancy, con el empleo de gimnasios, naves de fábricas, pequeñas salas, nos acostumbró a un manejo creador e informal del espacio escénico. No deja de ser paradójico y significativo que un hábito de años se pierda con tanta ligereza; a poco de empezar el Festival, los espacios utilizados dejaron de aparecer como una «ruptura» del tradicional para cobrar ante nosotros una entidad estética propia e inseparable del trabajo que se nos ofrecía.

4. Presencia de un nuevo actor. Al actor en función de la palabra y al actor en función del espectáculo —que correspondería a dos etapas recientes de la historia del teatro— ha sucedido un nuevo tipo de actor, dotado de una capacidad expresiva distinta. Es un actor que

domina y utiliza su cuerpo, que tiene un sentido de su ritmo, que emplea sin temor el silencio, que se muestra ante nosotros referido a una verdad antes que a una técnica. (Esto, teóricamente, no es nada nuevo. Lo importante es que en Nancy muchos actores respondían en la práctica a esos presupuestos).

5. Diríamos, en relación con lo anterior, que al «discurso específicamente teatral» —que solía contemplar los espectáculos en función de sus autores o de sus directores—, o al «discurso especialmente político», que se atenía a la significación conceptual de los dramas, ha sucedido una nueva posición que, sin desentenderse de los discursos anteriores, aspira, sobre todo, a la verdad del «acto comunicativo», es decir a que la «convención teatral» no ampare el cliché, a que «quien quiere decir algo» —y eso es el teatro— tenga, real y profundamente, algo que decir. La estética es la consecuencia y nunca un prejuicio teórico.

6. Desarrollo de los elementos sonoros en la expresión teatral. No es que se caiga en la comedia musical, sino que se busca la integración del medio sonoro en el lenguaje teatral.

7. Estas generalizaciones no intentan suavizar la profunda distancia existente entre unos y otros espectáculos según el medio de procedencia. Bastantes de los trabajos seleccionados perdían en Nancy la fuerza que tuvieron en su marco. Pero ello, a mi modo de ver, lejos de «cuestionar el Festival», lo que cuestiona es el tradicional criterio unitario de la cultura que tenemos en Occidente. La falta de conciencia en torno al carácter «histórico» de ciertos valores estéticos nos ha servido para identificar el subdesa-

rollo artístico con el hecho de que determinadas comunidades tuvieron valores estéticos distintos a los nuestros. Actitud de Occidente nada gratuita, puesto que constituye una de las más insidiosas manifestaciones del espíritu colonialista.

8. Nancy ha sido un testimonio paradójico. Amargo por el mundo revelado, estimulante en cuanto ha expresado, con libertad y sin la menor resignación, la existencia de una crisis, y, por tanto, de una voluntad de cambio... ■ JOSE MONLEON.

MUSICA

Vanguardia y símbolos en Mauricio Kagel

En el tomo 22, página 793 de la pomposamente titulada «Gran Enciclopedia del Mundo», Marcos Costa se refiere a la vanguardia musical en términos bastante duros. Habla de sus más destacados representantes como de «minoritarios fetiches que imparten programas creativos para acólitos propensos al mimetismo». Entre los nombres que cita como principales ejemplos encontramos el del compositor argentino—afinado en Alemania—Mauricio Kagel. La reciente visita de éste a Madrid puede servirnos de punto de referencia para indagar sobre la certeza de tales afirmaciones.

Kagel exhibió en Madrid el programa que viene siendo habitual en sus giras desde hace unos años, y que está compuesto por las

obras «Tactil» y «Repertoire», y añadió una conferencia en la que explicó sus concepciones acerca de lo que él llama «teatro instrumental», acompañando ejemplos musicales.

Pasando ya al análisis —más que análisis, descripción— de las dos obras principales, las que componían el concierto en sí, parece como si en «Tactil» las intenciones del autor quedaran oscurecidas, más que aclaradas, por un exceso de elementos a combinar. La obra, en síntesis, parte de unos ejercicios «higiénicos» que fueron desarrollados a principios de siglo por una serie de teóricos que consideraban esa especie de gimnasia condición necesaria para una buena ejecución musical. Estos ejercicios son «recuperados» por Kagel, al piano, y dos guitarristas; el trio repite ritmos populares a tiempos diferentes, prescindiendo de la melodía, y con la mezcla rítmica se verifican coincidencias, discrepancias y contrastes verdaderamente sorprendentes. Hasta ahí la cosa es simple y efectiva. Pero hay además una mesa vibradora con objetos metálicos que resuenan por simpatía o por acción directa del pianista; dos armónicas larguísima, que admiten dos ejecutantes a un tiempo, y están provistas de cuatro juegos de tubos; y, elemento más espectacular de todos, hay también una escalera desde la cual se hacen sonar en la parte final de la obra dos guitarras conectadas al piano por sendas cuerdas de seis metros. La obra se resiente quizá de esta acumulación de elementos heterogéneos, y queda algo borrosa la intención de parodiar los citados ejercicios, los cuales deben ser tomados por Kagel y sus colegas «a beneficio de inventario», como se puede deducir fácilmente de sus aspec-