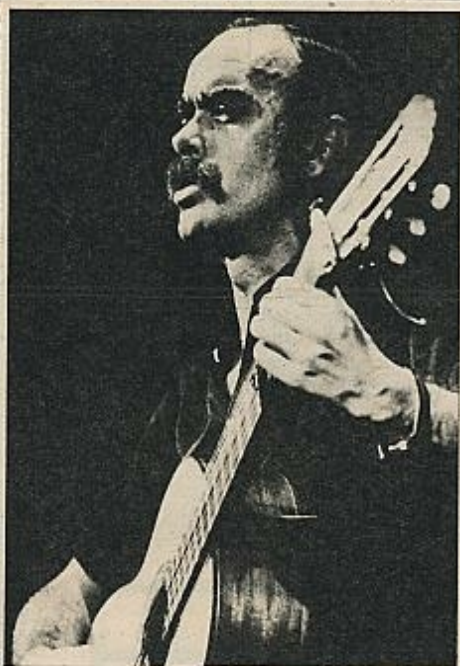


desfavorable o favorable, aunque ésta incide en mí de manera ineludible, lo cual tampoco evito. Una canción no abre puertas, pero afirma la voluntad de abrirlas. Ahora, aunque viajo frecuentemente, resido en Andalucía, lo que frena bastante mi posibilidad de trabajo. Sé bien que si estuviera en Madrid o Barcelona recogería mayor cosecha, pero no quiero convertirme en un emigrado, más aún cuando la mayoría de los sitios en que cantó están fuera de mi tierra. Por mí no cantaré más que en Andalucía hasta saberme la de memoria, y algo voy consiguiendo ya. Y si resido aquí es porque no quiero añoranzas, ni sociales, ni culturales, ni geográficas. Estas me dan miedo, porque a veces llegan a desvirtuar la realidad. ■ FRANCISCO ALMAZAN.



J. A. Labordeta.

manecer, dando todo lo que pueda a sus compañeros, a sus coetáneos. Musicalmente, Labordeta recoge los aromas de su tierra, y los transmite fielmente a sus partituras: Si el ambiente de su Aragón natal no es excesivamente optimista, si las condiciones de aquel país no se prestan a la alegría, no es culpa de Labordeta el que sus canciones adquieran un matiz entre trágico y grave. No es la suya una canción fácilmente asimilable ni digerible para los bienpensantes; la suya es una canción que remite más bien a los síntomas y a los efectos que ha tenido una cierta planificación económico-social en su tierra. Y que, en todo caso, quiere sintonizar —y lo hace— con las víctimas de esta situación.

En estas circunstancias, el LP de este señor resulta «no radiable» por las pulcras y limpiadas ondas de las emisoras nacionales. Excepto algún que otro tema, los castos oídos de esta generación no están en condiciones de escuchar algún que otro tacho —inocente por demás, como el muy aragonés «coñe», ni tampoco de asistir a las narraciones que el cantor nos hace como testimonios de la vida popular y auténtica de sus vecinos. Nuevamente, pues, la voz de un es-

pañol queda quebrada por el simple hecho de intentar decir «verdades como puños», verdades que, por otra parte, no ofenden a casi nadie y que son secretos a voces. Asimismo, la absurda contradicción de que alguien pueda comprar este disco y oírlo tranquilamente en su casa, y en cambio no puedan pincharlo los encargados de transmitir comunicación por las emisoras, esta contradicción, digo, se perpetúa, y cada vez con mayores visos de convertirse en una postura generalizable, que poco a poco —por la fuerza de la costumbre— empezamos a admitir y a consentir, con la gravedad que esto conlleva.

Volviendo al contenido del disco de Labordeta, el cantante —hermano de Labordeta, el poeta, Miguel, al que ya dedicara alguna canción anteriormente—, hay varios tipos de composiciones en su interior: algunas son nuevas, otras son producto de la labor del cantante en contacto con las gentes de su entorno geográfico; aún hay otras que proceden del primer quehacer del escritor, hace ya varios años. Pero más que su situación cronológica, importa reseñar sus temáticas y sus objetivos: algunas son canciones puramente cinematográficas, en el sentido de recoger as-

pectos de una realidad cotidiana; otras son reflexiones sobre el pasado, presente y devenir de una tierra abandonada, como la de Aragón; hay algún que otro homenaje, como el dedicado a una voz universal después de asesinada, la de Víctor Jara, y hay, fundamentalmente, canciones de solidaridad y de llamada a la labor conjunta, así como de participación y sentido comunitario. Entre estas últimas se sitúan, a mi modo de ver, las mejores conquistas de la colección de temas sobrios, directos y tremendamente eficaces que nos propone Labordeta. Títulos como «No cojas las acorollas» (referencia a los frutos de cierto árbol) o el «Canto a la libertad», que cierra de forma rotunda el 33 revoluciones por minuto.

Si musicalmente el disco de Labordeta peca en ocasiones de ligeramente monótono y repetitivo, la fuerza que despliega en la mayoría de los temas no sólo resuelve este conflicto, sino que lo anula por completo, hasta el punto de reconocer que estamos ante uno de esos productos sonoros que en un futuro mejor nos remitirán indefectiblemente a una época presente que está hecha de barro y de nubes. ■ ALVARO FEITO.

por encima de nacionalidades y otras circunstancias, ese problema queda muy bien planteado en los cinco pintores en quienes la exposición se concreta: los españoles Jorge Castillo y Juan Barjola; los argentinos Rómulo Maccio y Ernesto Deira, y el judío polaco Maryan. Como introducción a esa exposición, la galería ha elegido, con muy buen criterio, un breve fragmento del libro «Nuevas tendencias en la pintura», del que es autor mi amigo el doctor argentino Aldo Pellegrini y donde se plantea excelentemente el problema de la entidad de la llamada «nueva figuración».

Cinco pintores de la «nueva figuración»

Galería Ruiz Castillo. Madrid.

Pero, ¿qué es lo que queremos decir cuando decimos «nueva figuración»? me preguntaría yo ahora, al margen de la respuesta, más elaborada, de Aldo Pellegrini. Queremos decir una figuración «nueva», precisamente nueva. ¿Nueva por qué? Nueva por venir después de... ¿De qué? Después de «la abstracción». A mi modo de ver, y resumiendo hasta lo insensato, la cuestión, desde mi punto de vista, puede plan-

tearse así: La llamada «abstracción» no negó a la realidad: negó precisamente a la figuración, a la cual, y por sí misma, no le concedió entidad de realidad. La realidad, en ese arte al que llamamos abstracto, quedó, pues, situada al margen de la representación —es decir, de la figuración—, y se transmitía o bien por un arte de la dimensión —formal o geometrizable—, o bien por un arte de la expresión —expresionista o para-surrealista en cualquiera de sus infinitas formas—, pero siempre «abstracto», es decir, no-figurativo. Claro que continúa existiendo un arte figurativo, pero casi siempre situado al margen de la problemática abstracta. Hasta que llegó el arte de la nueva representación. Es el arte que o bien ha pasado por la negación figurativa, o, de alguna manera, mantiene en su genealogía el recuerdo de esa negación. ¿Y qué es lo que afirma? Afirma algo muy sencillo: Afirma que si la realidad estaba al margen del hecho figurativo, también podía estar dentro de él. Es decir, la nueva figuración viene a hacer lo mismo que antes realizó la llamada abstracción con respecto a la realidad. La vieja abstracción rechazó a la figuración, pero reivindicó a la realidad. La nueva figuración reivin-

DISCOS

José Antonio Labordeta: cantar y esperar

Estamos ante el segundo disco de larga duración de José Antonio Labordeta, tras de aquel «Cantar y callar» que se publicara hace un año por la casa Edigsa. Ahora, esta continuación de su obra recibe un nombre igualmente significativo y paradigmático (1).

Labordeta pertenece a un distinto género de cantantes en nuestro país. No es ni una estrella, ni un divo, ni nada que se le parezca. Es un hombre —un poeta, un escritor, un profesor de Segunda Enseñanza, un compositor— que viene de abajo, y que abajo quiere per-

(1) Labordeta, «Tiempo de esperar». Movieplay, Serie Gong. S-32.675.

ARTE

La galería Ruiz Castillo tiene ahora abierta una exposición muy interesante —que a mi por lo menos me interesa mucho—, cuyo título es «Cinco pintores de la nueva figuración». Interesa mucho esa muestra por una razón: porque, sin proponérselo, deja planteado un problema, el de la entidad de eso que llamamos «nueva figuración». A mi me parece que,



Composición de Barjola.

dica, claro, a la representación, pero le antepone a la realidad. La cual llega a ella, como en los caminos abstractos, o bien por una vía formal, o bien por una vía expresiva, antes que por la propia vía figurativa.

Lo interesante en esta exposición es ver cómo los artistas manejan tres factores fundamentales en su camino no hacia la figuración, sino hacia la realidad. Lo interesante es ver el manejo que cada uno hace de esos tres factores, que son los siguientes: abstracción —porque un pintor de verdad nunca deja de manipular la abstracción—, expresión y realidad... Por ejemplo, Barjola. ¿Os acordáis del Barjola digamos que abstracto? ¿Os acordáis de que pintaba realidades como figurativas, pero sin que en realidad tuviesen entidad representativa? Es que Barjola practicó «su abstracción» sin creer en ella, sabiendo que, en ella y en lo otro, el problema era la realidad. Esa consciencia infusa es lo que siempre le ha dado un nervio y una vertebración a su pintura, dotándola de una gran calidad. Jorge Castillo es otro. Castillo no practicó la «abstracción» no porque no creyese que era posible, sino porque pensaba, con razón, que a él personalmente no le servía para expresar lo que tenía que expresar... Lo cual era un mundo surreal muy personal, pero no derivado del surrealismo. Barjola, si vuelve a su estado actual desde una posición que, más o menos, podríamos llamar «abstracta»... aunque él, en el fondo, no creyó nunca en la abstracción... Jorge Castillo nunca realizó «la abstracción», pero creía en ella. Rómulo Maccio no es ni lo uno ni lo otro... sino todo lo contrario. Practica la abstracción del figurativismo... ¿O es el figurativismo de la abstracción? En cualquier caso, en Maccio hay un tercer elemento a tener en cuenta: el humor. El problema está mucho más claro en Ernesto Deira. El es un «figurativo» sin más, ligado al

escolasticismo del primer Picasso y tal vez hasta de Nonell. ¿Por qué es, entonces, un «neo», quiero decir un neofigurativo? Porque si la negación representativa no ha pasado por él, por lo menos ha pasado por la cercanía de su concepto. ¿O no? Y queda Maryan. ¿Este misterioso judío polaco ha sido alguna vez «abstracto»? Yo creo que no. Ese pintor, con toda su doliente historia concentracionaria que le provocaron los nazis, yo creo que si se ha abstraído en algo, ha sido en su expresionismo radical. Ahora mismo es más un expresionista que un figurativo de temas expresivos... En su pintura, por supuesto, puede más la grafología dramática que el dramatismo de la narración. Y es acaso ese poder dramático frente a lo propiamente narrativo lo que le confiere a su pintura una entidad de nueva figuración...

■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Juan José G. Abad, profeta —en su tierra— de la complicación escultórica

En Tenerife, bajo la sombra protectora —¿protectora o amenzadora?— del padre Teide, en las aulas bajas del Colegio de Arquitectos de Canarias, acabo de ver la última exposición del joven escultor Juan José Abad. La última exposición suele ser el último guiño creador de un artista, algo como una puerta abierta a lo desconocido. Yo quise ver, y he podido ver, la dirección aventurera de ese joven escultor, por cuya obra antes me había atrevido a apostar, pese a que se empeñaban en denunciármela los inevitables comisarios, da una originalidad sin huellas de origen... Porque sí, en efecto, a la escultura de Juan José Abad le encontraban esos comisarios lo que es evidente, porque nunca se había cuidado de ocultarlo: le encontraban la huella de su origen magistral, sobre to-

do la de Chillida. Como yo he considerado siempre que todo artista tiene —en este terreno magistral— a sus propios padres, nunca me molestó ver en alguno padres conocidos, cuando es tan peculiar alardear de lo contrario... ¿Como si la originalidad no tuviese que ver con la referencia a un origen! Mi apuesta por la obra de Juan José Abad tenía en cuenta esa dependencia de su magisterio, pero estaba seguro de que el joven escultor canario estaba capacitado para asimilarla. ¿Por qué? Porque Abad tomaba las influencias a la manera de problemas, nunca como soluciones; es decir, Abad, antes que la solución formal que el propio Chillida pudiera haber propuesto, tomaba de su maestro, mucho más energicamente, su dubitación problemática; mucho más que el desarrollo, tan característico, de la forma, la vivacidad prometeica de la misma, su doblarse y desdoblarse, siempre de manera inesperada, porque lo que acaba determinando la necesidad de esa torsión no es la fisiología de la forma, sino una apetencia externa a la forma misma, algo como una reclamación que llega desde el espacio envolvente de ella. Pero todo lo que problematizaba al espacio en su escultura estaba determinado por ese habitante formal del espacio que era forma. Forma siempre prometeica, y por eso el espacio determinado por ella era siempre —claro está— prometeico.

Era esto último —el desasosiego de Prometeo— lo que Abad incorporaba a su escultura procedente de la sugestión de su magisterio, y lo que no había querido ocultar nunca, de acuerdo con el principio no escrito de que todo artista es hijo de padres conocidos... Así hasta esa última exposición, la que yo acabo de verle, en el Colegio de Arquitectos de las islas Canarias, en donde un elemento nuevo ha venido a introducirse en su cultura y a complicarla con otros elementos con los que no contaba.

¿Con qué elementos? Cuando se penetra en su exposición canaria, uno de pronto se siente invadido por una serie de objetos procedentes de la Naturaleza —de la Naturaleza más flagrante—, particularmente pájaros y pajarracos, organizados por una hábil taxidermia, que, de manera muy armónica, con-

que todo ello después convivirá una misma materia metálica por obra y gracia de la fundición... Todo lo cual digo yo sin autorización de nadie, acaso siguiendo una secreta preceptiva académica de mi propia naturaleza que me reclama eso... ¿Por qué? Insensiblemente, me hago cargo en ello de

za ha podido prescindir absolutamente de la Naturaleza... Ahora se produce el movimiento contrario, la prescindencia de la forma, de la forma como entidad abstracta... He hablado del «pop», pero he debido referirme concretamente a Juan José Abad. No son lo mismo. Yo no sé si Abad es concretamen-



viven —o con-mueren— con todo el complejo de sus formas. ¿Es que Juan José Abad ha incorporado a su arte «el natural», como antes se decía? No, no ha incorporado al natural, ha incorporado directamente a la Naturaleza. De esa manera, Abad se ha entrado, aun cuando sea momentáneamente, en una corriente muy de sus días —la del llamado «arte pop»— que no es que se haya confabulado con el realismo, es que se ha confabulado con la realidad.

De todas maneras, esa especie de confabulación con las materias metálicas en la escultura de Abad tiene algo de alianza impía, de casamiento contra natura... Y yo creo que el primer convencido de ello es el propio Abad, quien —pienso— ahora presenta así, en alianza primera y provisional, a sus nuevos elementos asociados, pero

una tradición sensitiva de miles de años de Historia... La tradición que hacía que las formas alejadas de la vida fuesen un mejor testimonio de la vida que las que habían pasado por la vida misma... Lo que hace, por ejemplo, que el retrato de Nefertiti fuese mucho más real que la momia de la bella Reina... Acaso por eso la momia, esa taxidermia milenaria, nunca quiso transformarse en arte en los viejos tiempos.

No, no se pudo —o no se quiso— pasar nunca desde las momias de la antigüedad a un «Op-art» faraónico... Es ahora curiosamente cuando tal hecho se está produciendo... Y si se produce eso en nuestro tiempo es porque previamente el arte de nuestro tiempo ha llegado a deslindar los conceptos del arte tanto, que en la discriminación entre forma y Naturale-

te un artista «pop». Si lo es, le falta deliberación en ello... Pero para lo que aquí respecta, ha planteado, yo creo que perfectamente— ha «encarnado», creo que esa es la palabra—, la lucha polémica permanente —y milenaria— entre la forma y la Naturaleza. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

La «resurrección» de la comedia italiana

En su número 129, de julio-agosto de 1971, la