

Mesa redonda: José Estruch, José María Morera, Rosa Vicente, Roberto García y Ricardo Salvat. Representación: "Farsantes y figuras de una comedia municipal", sobre textos de Rojas y Cervantes, por el Teatro Mediodía, de Sevilla. El largo debate, seguido por un público atento y numeroso, se ha esforzado en deslindar la significación de un concepto que ocupa un puesto clave en la historia del teatro. Palabra equívoca, remodelada por las diversas circunstancias culturales, ha sido entendida por algunos como sinónima de naturalismo fotográfico, por otros como forma codificada del teatro socialista, por los más como una práctica y una conceptualización artística en fluida y dialéctica relación con el proceso histórico. Interpretación esta última que nos explicaría las distintas formas que, según las épocas, los lugares y las circunstancias, ha propuesto el realismo. Si, por ejemplo, algunos de los grandes directores cinematográficos italianos del neorealismo se plantearon posteriormente una serie de películas claramente alejadas del tratamiento documental que caracterizó al movimiento, no fue simplemente por un proceso personal de maduración. Las circunstancias eran otras, y a la necesidad de mostrar la Italia miserable tras los años de triunfalismo mussoliniano, sucedían una serie de cambios sociales, hijos del desarrollo económico, cuyo análisis exigía de los directores una poética bien distinta. Los ejemplos podrían multiplicarse, y, sin salirnos de nuestro ámbito teatral, bastaría comparar las viejas y las nuevas obras de los Martín Recuerda o Rodríguez Buded para comprender hasta qué punto, siendo igualmente realistas, ha incidido en su poética la distinta situación de la sociedad española.

El problema se hace aún más complejo si a la incidencia del momento histórico sobre el producto artístico realista agregamos los diversos factores culturales y sociales que a su vez condicionan la recepción de dicho producto. Un mismo espectáculo, en función de su público, puede establecer relaciones de distinto significado.

Así, una obra como "La ciudad dorada", sobre el tema de la emigración aldeana a Bogotá, y subsiguiente explotación y miseria de dicho sector, adquiere una significación distinta de montarla ante el público popular colombiano o hacerlo, pongamos por caso, en el Festival de Nancy. Lo que en un marco es recibido como el testimonio desgarrado de una realidad padecida, en el otro ha de ser inevitablemente contemplado como un melodrama social, de lenguaje simplista, que desperta una simpatía compasiva en nada comparable a la comunicación establecida entre "La ciudad dorada" y el espectador bogotano del barrio de La Candelaria.

En el fondo, el punto más rico y problemático del debate sobre el realismo es el que atañe a la saludable crisis de cualquier afirmación cultural con pretensiones de universalismo. Mientras la historia de la cultura —y, por tanto, del teatro— la ha escrito una sola clase social, las alternativas, los valores en conflicto, el lenguaje, han gozado de una comprensión unificada que permitía establecer una serie de generalizaciones y jerarquías. Pero el proceso destructor de esa visión concéntrica de la sociedad —tema del "Galileo Galilei", de Brecht— no hace sino avanzar, sacando a la luz a muchas culturas silenciosas, a modos de ver y entender el mundo que, por ser distintos, han de generar también un lenguaje estético distinto.

En definitiva, el término realismo plantea la necesidad de una vigilante lucha contra todos los esfuerzos del "status" por dogmatizar, academizar o prohibir aquellos valores que surgen de la siempre cambiante vida social, con el consiguiente riesgo para los que, en cada lugar, son intereses dominantes. Plantea el rechazo de cualquier generalización destinada a legitimar el dominio de unos hombres sobre otros, y rechaza asimismo ese agónico sentimiento de crisis que confía la solución a respuestas estrictamente vitalistas y, en última instancia, sociales. Hablar de realismo es hablar de filosofía, de política y de arte. De ahí el interés de este breve seminario, en el que se

han esbozado una serie de ideas que bien podrían ser el programa de uno o varios cursos. ■
JOSE MONLEON.



Hace algún tiempo —uno o dos meses, no sé— pasé yo para algo por la galería Inguanzo, y me encontré allí con un conjunto de esculturas, aún no expuestas, de un tal Ramón Molina, que estaban preparando para una futura exposición. Como la escultura me interesó vivamente y no conocía al escultor, no hice más que preguntar. La directora, entonces, me dijo: "Anda, si te interesa tanto, escríbele una introducción para el catálogo". Y así lo hice. Ahora, al ir a ver la exposición, veo que en el catálogo digo yo, con firma y todo, algo como esto: "Ramón Molina, cuya escultura conozco yo desde sus comienzos...". Pero, ¿cómo he podido decir eso, si yo no conozco de nada a ese Molina? Es igual. El error, sea de quien sea, mío o de algún transcriptor, no afecta para nada la calidad de esa obra, la cual es irrefutable. He ahí a un escultor.

**Ramón
Molina.
Escultura.
Galería
Inguanzo.
Madrid.**

En aquella ocasión, en el breve catálogo, llamaba yo a Molina "poeta de las situaciones contradictorias", y cargaba todo mi acento en la utilización por el escultor de las oquedades que todo juego de formas comporta, en contraposición a las formas llenas y macizas. Pero hay otro aspecto de su juego contradic-



Escultura de Ramón Molina.

torio que hay que tener en cuenta desde el principio, porque, además de ser muy visible, sin duda tiene en su concepción de la escultura un papel muy determinante. Me refiero a la contraposición de materiales con entidades muy distintas: hierro y latón, mármol y hierro, mármol y latón... Por cierto, que estoy hablando de las acciones contradictorias de Molina sin discriminar mucho en ese término, que, incluso en su caso, puede no ser tal, sino incluso una acción complementaria. Lo suyo —y de ahí se desprende sin duda gran parte de la fuerza que es inherente a esa escultura— un juego bastante inteligente en lo que podríamos llamar aquí "el principio de ambigüedad": entre lo contradictorio y lo complementario, entre la antítesis y la síntesis, entre la dialéctica y la "monodía" formal...

Pero, volviendo a las primeras palabras, hablaba yo de las oquedades... También debo hablar de los límites. Ramón Molina tiene una concepción casi mesiánica de las masas en el espacio... Pero precisamente por ello tiene también una concepción fundamental de los límites de esas mismas masas. Los tales límites, en la investigación formal en que la escultura consiste, pueden estar regulados



PREMIO HOLANDA 1976

EN el Edificio Philips, de Madrid, se ha fallado el VIII PREMIO HOLANDA, Fase Española del Concurso Europeo Philips para Jóvenes Científicos e Inventores, que organiza dicha entidad, en colaboración con la Cadena SER, con objeto de fomentar entre la juventud española la afición por la investigación y la ciencia. Fueron presentados 57 trabajos, de los que son autores jóvenes en edades comprendidas entre los quince y los veintidós años. Fueron seleccionados diez para la final por un Comité Clasifica-

dor, compuesto por relevantes personalidades de la ciencia española. El Jurado Nacional, en el que estaban representadas las distintas Universidades españolas a través de sus rectores y decanos, otorgaron dos Primeros Premios, galardonados con Diploma y 100.000 pesetas cada uno. Los ganadores de estos dos Primeros Premios representarán a España en "El Nobel de la Juventud" que tendrá lugar en el próximo mes de mayo, en Madrid, y en el que serán proclamados "Los Mejores Científicos de Europa"

entre los representantes de 14 países. Además, el Jurado otorgó dos Segundos Premios, galardonados con Diploma y 50.000 pesetas cada uno; dos Terceros Premios, dotados con 25.000 pesetas cada uno, y cuatro accésits de 10.000 pesetas.

La entrega de Premios tuvo lugar en el Salón de Actos del Edificio Philips, haciendo entrega de los mismos el excelentísimo señor don Carlos ROBLES PIQUER, Ministro de Educación y Ciencia, que ostenta la Presidencia de Honor del Jurado Nacional. Pronunciaron unas

palabras el señor don TH. J. HOOGHUIS, administrador-delegado de PHILIPS Ibérica; don Eugenio FONTAN, director general de la SER y, finalmente, don Carlos ASENSIO BRETONES, subdirector general de Promoción de la Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

Resumen del trabajo galardonado con el Premio Holanda

Distrito Universitario: MADRID. Autores: Pablo PEREIRA SIESO; edad: dieciocho años. Luis Fernando BASANTA REYES; edad: veintidós años. TÍTULO: "BIOLOGIA Y ECOLOGIA DE LAS AVES EN UN MEDIO MARCADAMENTE ANTROPOGENO (Extrarradio de Madrid)". Estudia a lo largo de cinco años una comunidad de aves en las cercanías de Madrid. Se comenta su biología con el fin de compararla con la de otras aves de las mismas especies que viven en zonas no contaminadas. Relaciona las especies de aves con la polución y otras presiones exteriores, analizando las especies afectadas por ello: especies que desaparecen, se mantienen o aparecen nuevas con esta degradación del medio. Los pasos que sigue esta comunidad y su biotopo son nefastos; su riqueza se reduce con el paso de los días por el aumento de sustancias y materiales tóxicos o degradantes. Resultan interesantes las observaciones de algunas especies escasas, dada la alta industrialización de la zona y la cercanía del aeropuerto. En total se tratan 101 especies, haciendo de ellas un comentario a su biología en la zona, su ecología y la influencia que en ellas tiene este ambiente degradado y su adaptación al mismo. ■



Los jóvenes autores de los trabajos finalistas, con el excelentísimo señor ministro de Educación y Ciencia.

-geometrizados- por un corte de genealogía geometrizable, o pueden tener su origen en una ruptura propiamente dicha. Esta dicotomía de su obra -corte formal o ruptura: no "reforma" o "ruptura", como quieren nuestros políticos más conspicuos- determina el mundo de límites en que se mueve la escultura de Molina. Pero en él, la opción por una u otra posibilidad es determinante. Más aún: es determinante la oposición entre esas dos opciones posibles. Si se trata de un corte racionalizado y geometrizable, entonces toda la obra cae dentro de límites dimensionales y, por tanto, levemente geométricos, y, por tanto, espaciales... Si se trata de una ruptura, por lo menos aparente, ya que está provocada y pensada, entonces la obra cae dentro de los dominios de un mundo casi geológico, lejano al de la razón, al menos del de la razón geométrica... En cualquier caso, Ramón Molina, cuando se sitúa en cualquiera de esos dos mundos, está en él como advirtiendo que también puede estar en el contrario. Y es que -y esta es otra de las peculiaridades fuertes de ese escultor- Molina realiza su juego de cortes, de formas, de esculturas, como si quisiera situar a su obra en el lugar de las primeras palabras sobre las primeras cosas elementales, palpar, limitar, situar una forma en el espacio... De todas maneras, sí, ése es un dialéctico. Cuando manipula un corte informe, está como echándonos un sermón sobre las peculiaridades formales de los límites de la forma... y al contrario.

Creo que Ramón Molina es de Alcázar de San Juan. No sé: no le conozco. ¡Alcázar! ¿Qué pasa en Alcázar? Yo recuerdo que antes, cuando éramos jóvenes, nos despertaba siempre en la madrugada la voz del ferroviario que anunciaba la llegada a ese pueblo. Debe haber un buen queso, lo cual siempre está bien, pero... ¿y escultura? ¿Cómo puede nacer un escultor como Ramón Molina en Alcázar de San Juan? Eso, misterios como ése, siempre me los he preguntado. Porque, evidentemente, Ramón Molina es un escultor. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CANCION

Problemas periféricos

Quizá es que esté mal que las culturas periféricas se pongan en contacto entre sí sin pasar por el tamiz centralista. Quizá es que resulta peligroso que las culturas periféricas intercambien experiencias y dificultades. Pero el caso es que en cuestión de quince o veinte días, nueve recitales de Pi de la Serra y tres de Raimon han sido prohibidos en Galicia.

Pi de la Serra iba a actuar, entre el 21 y el 28 de marzo, en La Coruña, Orense, El Ferrol y Santiago, en algunos casos junto al cantante gallego Miró Casabella (que últimamente también está pagando el duro tributo de las prohibiciones), y tuvo que limitarse a hacer de turista en Galicia. Lo más curioso es que sólo en uno de los casos -en Orense- recibió la denegación por escrito. En los restantes lugares -todos dependientes del Gobierno Civil de La Coruña- la denegación fue puramente oral: el funcionario de turno se limitó a decir que el señor gobernador no había firmado la autorización y, naturalmente, no sabía por qué. Como de costumbre, las denegaciones se conocieron en el último momento, cuando ya las entidades organizadoras -entre ellas, la Comisión de Cultura de la Asociación de la Prensa de La Coruña- habían tenido que afrontar los gastos del desplazamiento de Quico.

Raimon tuvo más suerte. Las prohibiciones en Lugo, Santiago y La Coruña -previstas para la primera quincena de abril- se conocieron con cuarenta y ocho horas de antelación con respecto a la primera actuación prevista, con lo que se evitó el viaje. En Santiago, la Policía incluso requisó las entradas que se vendían para el recital, quizá porque no tenían pie de imprenta o porque tenían sobreimpresa la bandera gallega, o quizá por las

dos cosas, porque tampoco hubo explicación. Raimon no cantaba en Galicia desde 1967, en que dio un recital en Santiago, que fue multitudinario y causó un gran impacto. Al año siguiente salió a la luz, también en la Universidad de Santiago, el movimiento de la canción gallega, bautizado con el nombre de colectivo de Voces Ceibas.

En los dos casos -Pi y Raimon- se contaba con la autorización del Ministerio de Información y Turismo para las letras de las canciones, pero pudieron más las consideraciones gubernativas locales sobre la presunta peligrosidad de dos cantantes catalanes en contacto directo con el cada vez más concienciado público gallego. ■ JOSE A. GACINO

MUSICA

Tocar como Rostropovich

En el año del centenario del nacimiento de Pau Casals, Mstislav Rostropovich ha interpretado en Madrid y Barcelona tres de las seis "Suites para violoncello solo", de Juan Sebastián Bach. La idea es buena para un homenaje a Casals intérprete, pues excepto, claro está, el propio Bach, nadie ha hecho tanto por estas "Suites" como él.

Y la idea se ha hecho realidad



de forma que no es para ser descrita. Quienes me hayan leído en otras ocasiones, saben que suelo ser bastante parco en los elogios; pero en esta ocasión nadie puede serlo. En primer lugar, porque las "Suites para violoncello solo" podrían optar merecidamente a un hipotético premio al sonido más bello del Universo; en segundo, porque la interpretación de Rostropovich sólo puede motivar los elogios más encendidos: tocó con asombrosa elegancia, absoluta seguridad -control completo de todas las notas, llevándolas con sus manos a donde él quería que fuesen- y, sobre todo, con una facilidad increíble, que no fue obstáculo para que el contenido de las obras se transmitiera en toda su profundidad. Pero, cosa obvia de antemano, tocó como Rostropovich, es decir: a partir de una obra de arte construyó su propia obra de arte, muy distinta a la de Casals.

Y resulta que una de las características de las obras de arte, si no la fundamental, si la que hace a este caso, es su singular displicencia, a lo mejor hasta metafísica y todo: pues su pervivencia no depende de que sean descubiertas o no, siéndoles accidental el propio hecho del "descubrimiento"; la evidencia genuinamente perorgullesca de esta afirmación se advierte cuando se formula con más sencillez: el descubrimiento de una obra de arte implica necesariamente su previa existencia. Así pues, la interpretación -como la crítica-, a lo que ineludiblemente va dirigida y a lo más que puede aspirar es a construir una obra de arte a partir de otra obra de arte, lo cual no es poco, y en algunos casos es muchísimo: Casals fue un ejemplo, y hoy lo es Rostropovich.

Pero, con esta salvedad inevitable, y algunas más que pudieron evitarse -la propina debió ser "El cant dels ocells"..., fue un buen homenaje a Casals intérprete. Pero estimo que el gran homenaje a Casals tiene que ser la interpretación de "El pessebre": no porque me guste más o menos la obra, que esto es accidental, sino porque es en sus obras donde los artistas perviven con menos mediaciones. ■ JOSE RAMON RUBIO.