

resulta evidente y que harán discutibles ciertas parcelas del discurso a determinados lectores, pero que no menoscaba en modo alguno el nivel de los diversos trabajos incluidos en *Ensayos sobre Medicina preventiva y social*, título que, por otro lado, me parece inadecuado por no ajustarse al auténtico contenido de la obra, que es más amplio de lo que parece indicar el título. ■ JUAN MAESTRE ALFONSO.

El catálogo "Polcar"

Con este curioso nombre acaba de editarse el primer intento serio de inventariar exhaustivamente toda la música clásica disponible en España en forma de disco y "cassette". El catálogo viene auspiciado por la revista musical "Ritmo"; su editor es Fernando Rodríguez Polo (de ahí supongo que viene el "Pol") y su autor y máximo responsable el crítico de la mencionada revista Angel Carrascosa Almazán (y de ahí, vuelvo a suponer, viene el "Car"). Han cooperado decisivamente al intento Angel López, analista de Informática, y Jesús Herrero, del Centro de Cálculo de Madrid. La contribución de estos dos últimos ha dado al producto un aspecto peculiar, ya que la redacción definitiva (y, por ende, la presentación del texto) ha sido realizada por un ordenador. Ello es debido a que los responsables no han querido exponerse a los errores que sin duda hubieran surgido de haber dado las tablas a componer en tipos de imprenta. De todas formas, la apariencia un poco cibernética del resultado final queda compensada en esta primera edición por la nota humana de un prólogo de Federico Sopena en el que se glosa la personalidad del autor del catálogo. Encabeza todo una nota del editor encareciendo el esfuerzo que ha supuesto la recopilación de datos. El que estas líneas escribe tiene también elogio para la labor —que supongo tanto o más ardua— de conseguir publicidad con la cual subvenir a los gastos del empeño, sin duda cuantiosos. En futuras ediciones espero, no obstante, que se clarifique algo más la distinción entre publicidad y texto (cuestión que ya ha

solucionado en ésta la Decca, de modo además muy original), ya que en medio del catálogo general se intercalan unos a modo de subcatálogos de las casas comerciales que pueden mover a alguna confusión.

Normalmente, las críticas a publicaciones de este tipo van más para lo que no contienen que para lo que contienen, es decir: se critica un catálogo por aquello que debería catalogar y no cataloga. Sin embargo, no va a discurrir por tales cauces mi comentario, puesto que ese tema ha sido tratado ya de forma excelente por Andrés Ruiz Tarazona en "El País". Por otra parte, pienso que es menester recordar un poco lo que significa un catálogo para el coleccionista, las incontables facilidades que otorga a quien cuenta sus discos por cientos cuando no por miles. Sin olvidar que es un hecho notorio que la afición por los discos genera inevitablemente una especie de subafición por los catálogos, que hace que los países donde estas cosas se toman en serio circulen abundantemente publicaciones como el "Schwann" o el "Gramophone" (algunas hasta con comentarios críticos de las obras más destacadas). Aquí, donde hasta la emisora nacional encuentra problemas para inventariar con un mínimo de manejabilidad sus existencias, hay que reconocerle al "Polcar" el mérito de ser el primero, o al menos el primero en abordar la cuestión con seriedad.

Por otra parte, el catálogo "Polcar" permite una serie de reflexiones sobre la realidad que aspira a reflejar, es decir, sobre el panorama discográfico nacional. Normalmente se sostiene que en este país no se pueden editar cosas muy rebuscadas o refinadas, porque la afición está anquilosada en un repertorio muy escaso, compuesto de obras muy conocidas. Pero si buscamos en el "Polcar" versiones de, por ejemplo, la "Quinta" de Beethoven, nos encontramos con que hay quince. No son tantas. Parece un poco exótico, o al menos fuera de lugar, insistir en lo pobre de nuestro mercado discográfico a la vista de la ingente cantidad de información que el catálogo "Polcar" nos presenta, pero es que hay que ver cuántos discos hacen falta para que haya pocos discos. ■ JOSE RAMON RUBIO.

TEATRO

La vuelta del TEI

Privado del que fue durante años su pequeño local de la calle de Magallanes, el TEI se ha presentado en el Lara con su versión musical del "Cándido", de Voltaire, conocida ya en varias ciudades españolas e incluida en la sección que dedicó a nuestro teatro el último Festival de Venecia.

La primera consideración que a uno le viene a la máquina tras ver este "Cándido" es que quizá el TEI fue más prisionero que usufructuario de su perdido local. Si en alguna medida ciertos rasgos de su técnica de actuación parecían adecuados a la pequeña sala —Albee, Pinter o el mismo Camus—, lo cierto es que también en el TEI ha existido siempre una tendencia al espectáculo musical y extrovertido, que reclamaba otro tipo de espacios, de medios y de relaciones con el espectador. Este "Cándido", ensayado cuando aún se tenía la sala, aunque pensado para andar por teatros a la italiana —donde pensaba ganarse el dinero necesario para sostener aquella—, sería el testimonio concluyente de un conflicto entre lenguaje y pequeña sala, entre el propósito de llegar a muchos y el sello minoritario del local, entre el grito y el intimismo, que quizá ayudaría a explicar antes que otra cosa por qué vive el TEI cuando ya ha muerto el Pequeño Teatro de la calle de Magallanes. Y por qué se fueron desgajando del grupo una serie de actores decididamente ligados a un tipo de teatro que no comprende ni a "¡Oh, papá, pobre papá...!", ni a "Terror y miseria del III Reich", ni a "Cándido", los tres espectáculos que definen al TEI de nuestros días.

Con lo anterior queda sobrentendido que "Cándido", pese a su audacia, se inscribe sin violencia en la tradición de ese TEI que hizo de Shakespeare o de Martínez Ballesteros autores de sendas comedias musicales. O que se planteó, en su última versión de "Proceso a la sombra de un burro", una puesta en escena decididamente abierta,

volcada sobre el público, y espectacular.

Otro paso más por este camino nos llevaría quizá a pensar que en el seno del TEI ha habido siempre una cierta tensión entre dos poéticas distintas, incluso cuando esta tensión no era advertida como tal. De un teatro donde cada actor descubría las razones dramáticas de su comportamiento y "vivía su parte" en el marco de la consistencia íntima de las relaciones texto-acción-subtexto, se saltaba a lo que el TEI llamaba un "teatro de estilo", en el que el texto era utilizado en función de las significaciones que la puesta en escena quería subrayar. Paradójicamente —y por eso hablaba antes de una tensión entre dos poéticas—, el grupo pasaba de espectáculos en los que el subtexto y el comportamiento del personaje eran la materia de la actuación a trabajos en los que el intérprete se despegaba del subtexto y enriquecía la significación de su propuesta con referencias tácitas —o explícitas— que no se derivaban de la obra misma, sino de una complicidad adicional, a menudo política, entre el actor y el público. Pienso yo que esta segunda vertiente es la que ha conducido hasta "Cándido" y ha potenciado sus méritos y sus límites.

Tendríamos, de un lado, el desarrollo quizá más maduro del teatro español en el orden de la comedia musical. Si entendemos por comedia musical aquella que emplea un lenguaje lírico-coreográfico, esta ha sido, probablemente, la primera que ha hecho el teatro español. Aquí no andan separados los "que cantan", los "que bailan" y "los que hablan", ni se hace dar unos pasos de baile a los "que hablan" y viceversa, según era norma para cubrir las apariencias. Realmente, aquí el "actor" lo hace todo y la comedia incluye, de principio a fin, una caligrafía escénica de comedia musical. Cosa que ha sido posible, entre otras razones, porque la interesante música de Victor Manuel es decididamente teatral y porque Arnold Taraborelli ha realizado una extraordinaria labor de coreógrafo. Ambos factores, unidos a la preparación global de los actores del TEI —que tanto debe, desde siempre, a Arnold—, ha hecho posible este "Cándido", que, por cierto, se anuncia en el programa como un trabajo de grupo, según una fórmula, la de "callar nombres", que ya no siguen en otras latitudes los grupos que inventa-

ron la práctica de la "Creación Colectiva", por considerar que en ella, aun sin la vieja jerarquía, las tareas son específicas y tienen sus responsables.

En la limitación estaría esa desvinculación que a veces se daría entre el lenguaje escénico y la historia. Ese volver a la anécdota o guiñarnos el ojo con cierta ingenuidad —como ocurre en la coplilla política final— cuando el lenguaje coreográfico-musical está apuntando hacia significados de otro tipo. Podría pensarse, en este sentido, que al "Cándido" del TEI le ha faltado el valor de confiar su significación política a cuanto es propio de su lenguaje y que no ha sabido liberarse de un texto y de una historia que gravitan como un peso, como un hilo conductor, como una tesis, en lugar de ser un material desencadenante e identificado con la forma.

Supongo que más de uno querrá referir el espectáculo a Voltaire y a su tesis política y se dirá que Cándido era un iluso que, tras muchas calamidades, descubrió que éste no era el mejor de los mundos posibles. Creo que para ese discurso sobra la "comedia musical". Se puede ir mucho más al fondo de la cuestión a través de otras formas teatrales. El sentido de la comedia musical está justamente en su capacidad de comunicación y expresión de otro orden de aproximaciones, en su fuerza para hacernos sentir la vida de un modo distinto a como lo hace la palabra. Por eso, andar repartidos entre la comedia musical y ciertas exigencias conceptuales del teatro político al uso equivale un poco a debilitar ambos términos y a olvidar la vieja norma, antes muy bien sabida en el TEI, sobre el hecho de que la significación de un personaje o de una obra no está en sus formulaciones explícitas.

La paradoja sería ésta: el "Cándido" del TEI es mediocre como "Cándido" —y no lo digo en función de Voltaire, sino del drama que, a través de la versión musical, nos es propuesto—, y brillante e innovador entre nosotros como propuesta de un lenguaje de comedia musical. Esperemos que sin la limitación de su pequeña sala —en la que tantas cosas excelentes pudimos ver en la "otra línea"—, el TEI actual pueda poner su nivel técnico, su disciplina y su capacidad al servicio de una unidad que ahora se le escapa un poco por la opuesta raíz de algunos de sus criterios estéticos. ■ JOSE MONLEON.



ARTE

Guinovart o la exaltación de lo elemental

El amigo catalán que me acompaña —amigo mío, claro, pero también de Guinovart— no quiso dejarme defraudado en la Bona Nova, a las puertas del estudio del pintor y tocando insistentemente un timbre que ya se estaba viendo que no iba a contestar. "Vamos —dijo—, te llevaré a su otro estudio, al de Castelldefels. De no estar aquí, allí está, seguro". Y, efectivamente, allí estaba.

A Guinovart le gusta encerrarse en ese estudio que está a dos pasos de Barcelona, pero que ya no es Barcelona, que parece que heredó de un pariente cercano. Le gusta encerrarse allí, porque allí tiene a mano dos elementos primordiales que no puede tocar en la ciudad: el mar y el campo. El mar, y no cualquier mar: el Mediterráneo, eso que constituye casi un mito de Cataluña, más de Cataluña que de cualquier otro pueblo —y no se olvide que Guinovart es muy radicalmente un catalán—. ... Y el campo. Quien conoce a Guinovart sabe muy bien hasta dónde llega su sabiduría y su conocimiento de todas las circunstancias elementales: del pan y del

vino sobre todo, pero también de muchos sabores y olores fuera de toda catalogación: la tierra mojada tras la lluvia, el salitre marinero, la mies recién segada... Por todo ese conocimiento es por lo que yo he dicho en alguna ocasión que, más que un barcelonés —aunque haya nacido y se haya criado en esa ciudad con tantos fermentos burgueses—, Guinovart es un catalán, un campesino que, tras comerse su pan con tomate y aceite, trabaja y juega, como quería Xenius...

Hemos pasado —ese amigo barcelonés que me ha transportado y yo— al estudio de Guinovart en el campo. Yo tenía interés en verle la obra, porque ya sé que se le presenta un otoño laborioso en lo que toca a exposiciones: una en Barcelona, otra en Madrid y otra en los Estados Unidos, en Chicago. Quería estar seguro de verle la obra de estos últimos tiempos, antes de que se desparrame por ahí por el mundo, sin que yo pueda estar seguro de que voy a verle sus exposiciones.

Y, efectivamente, allí, en el

estudio, estaban todos los cuadros de esta temporada, en el suelo y apoyados en la pared, amontonados, muchos de ellos con su cara visible mirando al posible espectador; otros, apilados sobre su reverso. Uno no puede evitar un movimiento casi maquinal y va poniendo todos los cuadros en posición de revista para ver los cuadros de frente y, además, para compararlos unos con otros. Para compararlos: para comprobar el nexo unitivo de toda una temporada de creación artística... Se trata, acaso, de una deformación profesional —mía—, pero no puedo evitarla. Quiero ver siempre, en estas circunstancias, cómo la realidad que informa la pintura de un artista en una cualquiera de sus temporadas es siempre una y la misma. Porque eso es lo que verdaderamente cambia y evoluciona en la obra de un artista —la realidad que la promueve y le da vida— mucho más que la manera de pintar. Las maneras también cambian, sí, pero lo que importa es el otro cambio, el de la imagen del mundo de que su obra es testimonio, porque, en definitiva, el arte importa verdaderamente por el testimonio de realidades que arrastra hasta el espectador... Y no: Guinovart no ha entrado en el descubrimiento de una realidad primordial nueva. El está como hace dos o tres años, en el descubrimiento y exaltación de las cosas elementales: el cacho de palo, el pedazo de cuerda, el primordial elemento constructivo... Lo que sí ha hecho es profundizar aún más en sus imágenes. He dicho imágenes cuando, en realidad, Guinovart es un artista que, a través del "collage", se sirve directamente de objetos preimaginarios o preimaginarios... Pero él es primordial-



Guinovart: pintor total.