

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.

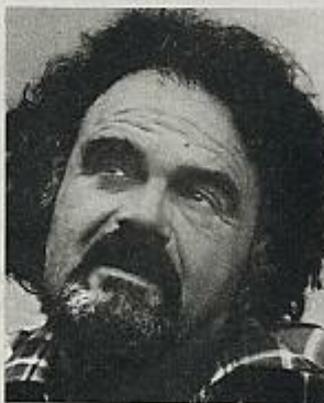
A Guinovart le gusta encerrarse en ese estudio que está a dos pasos de Barcelona, pero que ya no es Barcelona, que parece que heredó de un pariente cercano. Le gusta encerrarse allí, porque allí tiene a mano dos elementos primordiales que no puede tocar en la ciudad: el mar y el campo. El mar, y no cualquier 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.