

y luego en el Instituto Latinoamericano de Planificación Económica y Social o en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, que fundó y dirigió.

Tuvimos ocasión de tratar a Medina Echevarría cuando, ya jubilado, volvió a Madrid. Vino al Departamento de Estructura Social de la Facultad de Sociología de la Complutense, invitado por su director, Salustiano del Campo, para tomar contacto con un grupo de profesores de las nuevas hornadas. Y casi nadie entre nosotros le conocía, que yo recuerde... Lo cual puede resultar incluso lógico, pero es, en todo caso, una estúpida lección involuntaria y postrera lección de aquel trabajador ejemplar para que nos hagamos una idea de lo que ha sido y sigue siendo la enseñanza de la sociología en nuestra Universidad. Y de paso, para que reflexionemos sobre el funcionamiento de nuestra memoria colectiva, sobre nuestro modo de valorar y asumir la cultura nacional o sobre el estilo banderizo de nuestra estimativa histórica y cultural. ■ JOSE ANTONIO GOMEZ MARIN.

Bibliografía sumaria de José Medina Echevarría:

- "Sociología, teoría y técnica".
- "Presentación y planteos. Papeles de sociología".
- "La recepción de la sociología norteamericana".
- "Filosofía, educación y desarrollo".
- "Consideraciones sociológicas sobre el desarrollo económico en América Latina".
- "Discurso sobre política y planeación".
- "El desarrollo social de América Latina en la posguerra".

ARTE

Hay que acabar todos los comentarios pendientes antes de que llegue la Navidad... Por lo menos, antes de que llegue el nuevo año... ¡Año nuevo, vida nueva! Y comentarios nuevos. Por eso, voy a ver si en este tiempo los voy dando de dos en dos. Aunque no tengan nada que ver unos con otros. Como los dos comentarios que irán ahora, de Maitte Spínola... Perdón, María Teresa Spínola: No me gusta el nombre de Maitte, no sé por qué. Tal vez porque está de moda. Y otro comentario, el de la exposición de



Una vista de la exposición de María Teresa Spínola.

Colmeiro: un veterano maestro que no tiene nada que ver con la anterior.

María Teresa Spínola

Galería Skira.
Madrid.

Hace muy poco tiempo, hube yo de hacer una muy breve introducción para el catálogo de María Teresa Spínola, para la exposición que ahora me ocupa como breve comentador, y no pude evitar el comentario de lo que, aun ahora, se ofrece en su pintura con toda evidencia: la cercanía del aformalismo. Era no solamente por la elusión casi sistemática de la forma, sino también por la agregación a esa pintura de algunos otros elementos, como el "collage", que evidentemente tampoco preten-

dían una aglutinación formal. Pero no pude evitar tener en cuenta un hecho que si, evidentemente, la pintora no había tenido en cuenta, contaba evidentemente: este no es el tiempo aformalista. Desde luego, este no es el tiempo aformalista, y la pintura, sin duda, ya no procede como en los tiempos en que aquellos iluminados, los "viejos" aformalistas, trataban de hacer muy evidente sus rupturas formales, pero el hecho es que sabe Dios siguiendo qué secreto mandato de su instinto pictórico, ella, María Teresa Spínola, ha abandonado —por completo— esa cohesión que convierte en formas a las pinceladas. Vuelvo a encontrarme a su obra, ahora ya no en su estudio, sino en la galería de exposiciones, y me reafirmo en la antigua idea. Ahora ya renuncio a pensar en el aformalismo histórico para imaginarlo ya no en una actitud pictórica, pero que sí puede adoptar una

actitud "aformalista", sin duda ya al margen de toda preceptiva. Y ahora, claro, hay que explicar el aformalismo, no para justificar aquel movimiento, sino para explicar sólo a esa obra. Lo cual no quiere decir que no sea posible encontrar al aformalismo tratando de investigar la razón de ser de la pintura de María Teresa. ¿Por qué esa tendencia que se complace en eludir lo que podría darle cohesión formal a todo lo que es previo a la forma? La pintora, probablemente, no sabría explicarse, pero —como yo digo siempre— la pintura tiene razones que la razón del pintor no comprende. Se explica la pintura, no el pintor.

Se elude a la forma, porque la forma ya cohesionada —"conformada"— se niega a su propia expresividad. Ese "aformalismo" —lo llamaré así— de Teresa Spínola no camina tanto en la dirección aformal cuanto en la dirección expresiva. Y ese es el terreno en el que hay que ver esa pintura. Por eso ahora no quiero hablar de la escultura. Ya me ocuparé de ella en otra ocasión.

Colmeiro

Galería Biosca.
Madrid.

Manuel Colmeiro es gallego y vive en París desde la diáspora de los españoles en el 39. Yo he estado allí con él más de una vez. La galleguidad la tienen tan acendrada, él y su mujer, que algunas veces, bajo la estatua de Balzac en Momparsse, cuesta trabajo imaginar que no estamos tomando unas copas de ribeiro. Igual que ahora aquí en Madrid. ¿Cómo puede estar siempre en Galicia? El secreto con respecto a Galicia es que él no está: él es: él siempre es Galicia. Qué alegría estar con esa gente que son lo que son por encima de cualquier mudanza más o menos circunstancial. ¡Colmeiro es quien es! Colmeiro es un cacho de piedra galaica.

Y claro está, pinta en galai-co. Como las piedras no pintan como las piedras, la piedra-Colmeiro extrae de sí mismo una expresión que no tiene para nada los filos del pedernal. Como todas las cosas en donde la galleguidad se expresa, su palabra pictórica parece tener limados y redondeados los filos de toda representación, con una especie de piedra pómez ideal de la que disponen todos los hijos-artistas



Colmeiro: un gallego en París.

de Breogan. Así, toda la figuración de Colmeiro —bodegones con panes aldeanos, o ferias aldeanas—... toda ella: ¿cómo se puede estar siempre en Galicia sin estar en ella?... toda esa figuración, digo, está limada y redondeada como por la cultura del pan. Las mozas, tanto como los animales tutelares, parecen estar hechos con los mismos ingredientes, o "de borona", o de centeno, o de trigo.

Hay una expresión gallega, que yo la veo fuertemente caracterizada en Colmeiro, que consiste en la supresión de las aristas formales... como hay otra —que ya puede que no sea tan Colmeiro— que consiste en el protagonismo de una luz muy tamizada... Pero Colmeiro, como digo, no es tendencioso de estos últimos; Colmeiro hace uso del color y toda su pintura es muy fuertemente cromática. Pero como él no quiere concederle un protagonismo inusitado a la pintura en sí misma, sus protagonistas son los personajes, hombres, paisajes o cosas, los cuales siempre están como redondeados por la ley general de la galleguidad "con retranca".

He ido a Biosca, a ver no sólo la pintura de Colmeiro, sino también al pintor. Es como asomarse a Galicia... ¡viva Galicia ceibe! ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

Carnestoltes y sus memorias de la "coentor"

Resulta alentador saber que cuando el recién formado grupo Carnestoltes inició su trabajo, en noviembre del 75, con una adaptación de "El jardín de los cerezos" —que pudimos ver en Madrid gracias a uno de los festivales organizados en el Alfíl—, tenía ya decidido que su tercer espectáculo consistiría en un montaje de textos de Escalante. Y digo que resulta alentador por lo que supone dentro de las obligadas improvisaciones del teatro independiente en general y del valenciano en particular. Las circunstancias son difíciles, la asistencia de público al teatro —a menos de tratarse de algún fenómeno especial—,



Escena del sainete "La processó per ma casa", de Escalante, incluida en el último espectáculo de Carnestoltes.

escasa; la posibilidad de que un grupo trabaje de manera continuada, prácticamente nula; lo que, en su conjunto, valora el proyecto de tomar a Chejov, a Molière —en audaces y profundas adaptaciones a la realidad valenciana— y, con menos esfuerzo, a Escalante, para construir la imagen crítica de un determinado periodo social.

El nuevo espectáculo de Carnestoltes se titula *Compañía de varietats i colloquis La Consoladora* presenta "Memories de la coentor", y el texto lo ha propuesto Juli Leal. La idea organizadora del espectáculo consiste en imaginar que una compañía —La Consoladora— de principios de siglo representa varias escenas, unidas entre sí por el concepto intraducible de la "coentor", vagamente ligado a la cursilería aparatosa, al mal gusto del nuevo o falso rico, a la ostentación risible de lo que no es lógico ni natural.

Diversas escenas de Escalante nos sitúan ante muchos "coents" de la época. Pertenecen a sainetes en los que se zahieren comportamientos, cuya falsedad adquiere, a la luz de nuestros días, un sentido de enajenación —o colonización— colectiva. El que, pongamos por caso, en la divertidísima "La Patti de Pescadors", Escalante se burle de una cuarentona a la que un vividor hace creer que tiene extraordinarias dotes de cantante —¡qué mezcla tan increíblemente cómica, "coenta", de valenciano, italiano y castellano!— es hoy algo más que una tragicomedia personal, como pudiera serlo, por ejemplo, la de la señorita Trevélez, de

Arrniches. El espectador siente, en efecto, que los delirios de aquella mujer corresponden a una "ilusión colectiva" —a nivel de clase— de "escapar" de la realidad, de buscar en criterios ajenos al medio en que se vive una norma que permita creerse superior a él. Enajenación que —en este caso— formaría parte de ese desprecio de lo propio, intimamente ligado a lo que hoy se llama "pérdida de identidad". El que Escalante centra su sátira en un sector de la clase media y hoy sean muchos los valencianos, no importa su posición social, que "se parezcan" a los personajes del sainete, profundizaría el sentido del trabajo.

La "coentor" sería, según Lluís V. Aracil, una expresión transferida durante el siglo XX, con las connotaciones sociopolíticas que ello comporta, a buena parte de la colectividad valenciana.

Es obvio que una denuncia de la "coentor" podía haberse hecho alineando una serie de datos y aun de situaciones graves y sombrías. El grupo —y de ahí la "mediación" de la supuesta compañía La Consoladora— ha preferido aferrarse al estilo "fallero"; es decir, al tipo de sátira popular que ha definido la "coentor" y se ha burlado de ella. Espaciados elementos severamente críticos —por ejemplo, contrastando un poema dedicado a las dulzuras de "la barraqueta", premiado en unos juegos florales, con la realidad de quienes trabajaban de sol a sol para intentar pagar su alquiler— cortan, de vez en cuando, el "collage" de variedades y es-

cenos de sainete. Son elementos que tienden a mostrar algo de lo que escondía —y escondía la "coentor". El espíritu de juego, de diversión, de fiesta, es la dominante formal de un espectáculo muy serio en el fondo, y que quizá no ha elegido a Escalante ni la tradición popular "fallera" por un simple motivo estratégico —para atraer espectadores al teatro del Micalet, donde se representa—, sino porque es el estilo que cuadra al tipo de demolición que se pretende. Aunque uno, después de entender todo eso, crea que este es el menos riguroso —lo que no quiere decir el más fácil— de los tres espectáculos del "ciclo" de Carnestoltes.

El conjunto de los actores está bien. No hay ningún énfasis subtextual. El ritmo se mantiene. La relación con los espectadores es siempre clara y cordial. Y el espectador a quien le toca el número de la rifa sube a escena sin ningún empacho para ayudar a la actriz a quitarse el sostén azul o el pantaloncito hecho de las gloriosas barras de la historia... ■ JOSE MONLEON.

El Principal: un teatro para Valencia

Alguien podría decir que si en el Valencia Cinema y en el Micalet —sociedad cultural, cuyo nombre ha tomado de la popular Torre—, dos salas fundamentalmente dedicadas a la programación del teatro independiente, y, por lo tanto, asegurado cobijo de cuantos trabajos sólidos se hacen en el país valenciano, suele haber menos espectadores de los necesarios, e incluso algunos espectáculos no llegan a cubrir, por falta de público, el número previsto de representaciones, está fuera de lugar plantear la necesidad de conquistar una serie de locales que permitan llevar adelante una política cultural.

Tal argumentación carecería de sentido por lo siguiente: porque la destrucción cultural del teatro, su constante reducción a entretenimiento inoperante, y, a veces, envilecedor, forma parte de una mentalización dirigida desde arriba, contraria a la formación y expresión de la mayoría —términos inseparables de la libertad social— y, por lo tanto, necesitada de ser cuestionada a fondo, si se trata de asentar la idea de democracia en la vida colectiva, es decir en los presupuestos cotidianos de una