

parados en demasía en la facilidad o simpleza musical —entendidos estos términos en el sentido negativo—. Entonces es cuando la riqueza armónica, instrumental o simplemente musical de una tonada se abandona en detrimento de una supuesta accesibilidad o comunicabilidad con el público. Si es cierto que éste corea los pasajes más "sencillos", no habría que minusvalorar la capacidad participativa, e incluso creativa, de las masas asistentes en los recitales de canción popular, que a veces se convierte, pese a sus buenas intenciones, en sencillamente vulgar y populachera. ■ ALVARO FEITO.

DISCOS

Música de Aragón

Destacar la "Antología de Música Antigua Aragonesa" que, bajo el distintivo "Chinchele", acaba de editar Movieplay (serie Gong, 230070/0 F-G), es hacer justicia a una producción que es a la vez un excelente logro artístico y un ejemplo.

La "Antología", un doble álbum que reúne varias muestras de la música realizada por autores aragoneses durante el Renacimiento y el Barroco, es, pese a su carácter de primicia, un trabajo maduro en el que el cuidado por el detalle y la fidelidad a los originales ha restituido a las obras incluidas su significación primera, por lo que es ocioso separar lo nuevo de lo ya conocido: tal y como se nos presentan, todas esas obras son estrenos. Quizá la parte más interesante del álbum sea la dedicada a los organistas —casi un disco entero—, con obras de Aguilera de Heredia, Andrés de Sola, Pablo Bruna, Pablo Nasarre y Josepe Ximénez, magistralmente interpretadas por José Luis González Uriol en el órgano de la Seo de Zaragoza, cuyo sonido es recogido de manera impresionante por la grabación; tiene especial interés la inclusión de dos composiciones de Pablo Bruna, "el ciego de Daroca", de quien se cumple este año el bicentenario.

No podía quedar fuera de un proyecto de la inspiración del que comentamos la producción guitarrística del calandino Gaspar Sanz. El solista escogido, el catedrático del Conservatorio de Madrid Jorge Fresno, especialista



Jorge Fresno.

en este tipo de interpretaciones históricas y buen conocedor de la obra de Sanz, ha puesto en juego todos sus recursos para dar a esa obra, tan frecuentemente malinterpretada —en todos los sentidos— su verdadera significación, a caballo entre lo popular y lo aristocrático, quizá porque su autor ignoraba por igual la existencia de ambas categorías. Sigue Fresno las disposiciones del propio Sanz en sus múltiples escritos teóricos y, utilizando la réplica de una guitarra barroca de 1867, nos hace escuchar un Gaspar Sanz distinto, en el que piezas tan gastadas y maltratadas por falsas "recuperaciones" como la célebre "Danza de las Hachas" nos suenan a totalmente nuevas, al tiempo que nos transmiten la certidumbre de que así es como tienen que sonar.

El álbum, que se completa con una serie de madrigales del zaragozano Pedro Ruimonte (1565-1627), en versión del Cuarteto Polifónico de Madrid, dirigido por José Foronda, tiene un interés grande, y no sólo para los aragoneses interesados en su cultura y su historia, sino para todo estudioso de la música y aun para el simple "dilettante", porque lo que encierran estos surcos cumple en todo y ante todo la perentoria e intemporal obligación de sonar bien. Estamos, en resumen, ante un trabajo profundo, hecho a conciencia y con profesionalidad, y que viene a surgir en el momento preciso, justo cuando la generalización de una conciencia autonomista puede propiciar, y de hecho está propiciando, que una serie de cuestiones trascendentes —la cultura lo es— se tomen a la ligera y acaben por tergiver-

sarse. Es de aquí de donde le viene a la "Antología" su segunda dimensión, la de ejemplo: procede precisamente de quienes primero auspiciaron aquella conciencia de lo autóctono, los cuales ahora, remontada una fase más apremiante y necesitada de lo directo, se plantean el seguir adelante desde la devolución en las mejores condiciones de una cultura que es donde están las verdaderas raíces. ■ JOSE RAMON RUBIO.

ARTE

Entre la galería Frontera de la calle Moreto, 10 —tras el Museo del Prado—, y la galería Altex de la calle Almagro, 27, habrá una distancia de unos dos kilómetros y medio... Como los cálculos son míos, serán naturalmente erróneos... Dos kilómetros de humanidad urbana, de tráfico y de contaminación. Allí, en Altex, y aquí, en Frontera, está la pintura de Emilio Prieto. Es algo así como una exposición abierta en dos salas. Pero es una exposición absolutamente identificada "ideológicamente". Lo que Emilio nos quiere decir es el objeto —o los objetos— de su pintura, presionados por el vacío. Aquí y allí nos quiere decir eso. Por eso, al caminar desde una de las caras de esa exposición hasta la otra, uno no tiene más remedio que hacer abstracción de todo lo que llena la ciudad entre una y otra. Y no sé si llega a conseguirlo, pero el hecho es que, después de haber visto la primera, la se-

gunda de las exposiciones no contradice en nada la que acabamos de ver. Por si acaso yo hablaré de las dos exposiciones en su conjunto, porque las he visto una después de la otra y así, como una sola, las recuerdo. En realidad se trata de una sola exposición con dos caras.

Emilio Prieto

Galerías Frontera y Altex. Madrid

En otro tiempo —o en otra circunstancia— se hubiera hablado mucho de "el espacio" o de problemas espaciales, en relación con la pintura de Emilio Prieto. Porque, en efecto, el artista ejerce muy enérgicamente una estética personal, que consiste en situar en un lugar cualquiera de su cuadro el objeto o los objetos figurados —y figurativos— que pinta y en abandonar con toda deliberación cualquier otro objeto o escena ambiental de su entorno posible...

No quiero hablar ahora de "el espacio" (que sí, que es una palabra que podría salir a relucir con toda legalidad a propósito de la pintura de Emilio Prieto), porque el "espacio" es una palabra que de momento quiero reservar para el vacío problematizado y conceptualizado a través de mentes geométricas.

Aunque, verdaderamente, sí, por mucho que yo quiera reservarme, hay mucho problematismo espacial en esa actitud de Emilio Prieto respecto al vacío que pinta...

¿Qué pinta? ¿Pero es que el vacío "se pinta", según el tratamiento de Prieto, que normalmente no lo trata pictóricamente, sino que lo deja entregado en su aire de blanco natural? Pues sí, se pinta; es decir, Emilio Prieto lo pinta. Pinta al vacío al pintar su negativo, el objeto de que se trate, el cual queda, de esa manera, indeleblemente señalado por el vacío que le acompaña. He ahí, pues, una pintura para la que también se podría restaurar la palabra de "pintura metafísica", aunque no tenga nada que ver con aquella pintura italiana que ya conocemos. Porque es una pintura acompañada de lo que no es, de lo que no está, del vacío.

Del vacío. Y de tal manera es eso así, de tal manera lo inexistente existe en la pintura de Emilio Prieto, que los objetos que figuran en ella tienen como la presión del vacío envolvente, como si se tratase de la presión de la ocupación. Y hasta tal punto protagoniza el vacío a esa pintura,

que donde quiera que aparece en ella lo que no es el vacío, los objetos, ellos están allí para enfatizar lo contrario de sí mismos: los objetos de Emilio Prieto son como los negativos del vacío.

He ido de una galería a la otra, de Frontera a Altex por una ciudad carente de vacíos. Todo está lleno. Entre ambos oasis de la barbarie de la ciudad, vamos a tener que inventarnos un vacío al revés, un vacío lleno de gente que no nos importa... No: eso sería mentira. Toda la gente importa. Pido perdón por esa salida de tono que, además, no es lo mío.

Ahora, cuando estoy terminando esta crónica, estoy pensando cómo la ilustraré. Pues la pintura de Emilio Prieto es tan "metafísica" tan "metafísica", que apenas puede darnos un suspiro en la reproducción. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

"Lección de anatomía", una confesión sobre la vida

El espectáculo está lleno de ideas. De grandes ideas, tomadas de aquí y de allá, y refundi-

das en una amalgama que a uno le parece muy propia de Buenos Aires. Me acuerdo, por ejemplo, de algunas películas hechas en la Argentina a raíz del nacimiento de la Nouvelle Vague. Películas de incuestionable talento, pero que sonaban siempre un poco a falsas, porque detrás de cada imagen uno adivinaba, según los casos, la sensibilidad de Godard, de Truffaut, de Resnais, en inevitable incordio con el propio film. También en mucho del moderno teatro argentino —pienso, por ejemplo, en "El campo", de la Gambaro— aparecen estas interferencias de lo ajeno. Hasta el punto de ser una constante de los debates bonaerenses, de los agrupamientos y períodos que se dan en su historia, y aun del enfrentamiento capital-interior, la aceptación de ese singular discurso euro-argentino, con sus dosis de Broadway, o la búsqueda de lo autóctono. Lo cual, tratándose de una ciudad cuya composición social tiene una fuerte base migratoria, no deja de ser un problema grave y singular, puesto que quienes llegaron de Europa —y se necesitan, por lo menos, tres generaciones para sustituir la "nacionalidad cultural" de una familia— es lógico que conserven en ella parte de sus raíces. La cuestión estaría en que la mezcla no es síntesis, en tanto que no consigues con frecuencia generar un producto que "comprenda" sus fuentes sin hacerlas ostensibles...

De ahí, de este problema cultural de Buenos Aires, profundamente ligado al papel de las migraciones en la historia de la ciudad, habría nacido, además, un concepto generalmente enfático



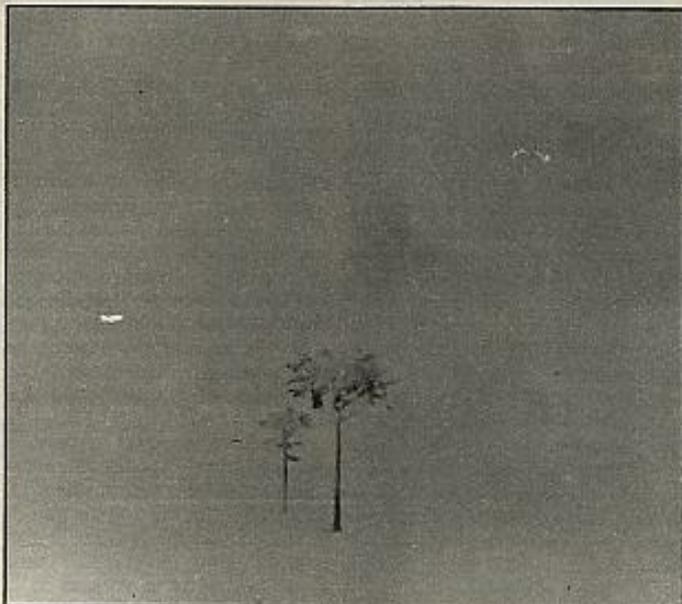
Escena de "Lección de anatomía", obra dirigida por Carlos Mathus.

del arte, como si éste —quizá para afirmar la "superioridad" de Buenos Aires en esa inmensidad llamada América Latina— tuviera que subrayar en todo instante su exquisitez y su "pedigree". Como si el arte fuera un propósito y no un resultado.

Estas modestas y atrevidas consideraciones vienen a cuento de "Lección de anatomía", porque también en este trabajo resuena la duplicidad. En la idea del escenario desnudo; en la de dar a los cuerpos la función de crear las líneas gráficas de la acción —es decir, la escenografía—, y los ritmos que corresponden a las situaciones dramáticas; en la función cinematográfica de la luz, creando planos como si se tratara de una cámara en movimiento; en la expresión confiada a la belleza plástica; en ese clima de confesionario laico que quiere establecerse entre escenario y sala, empleando los actores su propio nombre, haciendo que saluden a sus amigos en el vestíbulo, y, al final, bajen a los pasillos y vuelvan a tender la mano en un gesto de comunión; en la evidente "remodelación" del texto o guión propuesto por la personalidad de los actores... En todo ello encontramos, de un lado, elementos ligados a las creaciones colectivas, al propósito —recordemos el último y muy discutible trabajo del Living, que sí vimos en Madrid— de hacer del hecho teatral "parte de la vida" de los actores, en lugar de una ficción marginal, y del público una comunidad de amigos a quienes se invita a escuchar la confesión, y, del otro, una tradición "culta", que pasa por el corazón del teatro francés de hace medio siglo, cuando la luz se alzó

en París como el instrumento capaz de crear un nuevo concepto de la atmósfera dramática. ¿Y cómo no pensar también en ciertos espectáculos angloamericanos, incluido el "¡Oh, Calcutta!", por supuesto, cuando vemos unas luces móviles sobre unos cuerpos desnudos en actitudes plásticas?

Pienso que esta difícilísima amalgama podía haber sido apuntalada con un buen texto. Pero éste no existe. Y al decir que no existe, no me refiero a que eche de menos una ilustre pluma, sino que el diálogo es una generalización tan absoluta —¿qué distinto habría resultado si, desde el principio, yo, espectador, hubiera sentido que los actores hablaban de cosas que tenían sinceramente que ver con su situación y su vida!—, una abstracción tan inevitablemente tópica, que la sucesión de "ejemplos" de nuestra frustración cotidiana acaba resultando —salvo algunos momentos de la segunda mitad, que sí son emocionantes— un lugar común. Y aquí vendría otro elemento de hibridez: ¿hasta qué punto una obra así puede ser hecha por un grupo de actores, de un buen tono medio como en este caso, pero que no constituyen un "grupo" en su vida preteatral? Es, pues, "Lección de anatomía" —interpretada por Emma Cohen, María José Goyanes, Ramiro Oliveros, Eusebio Poncela, José María Prada, Pedro María Sánchez y Julieta Serrano, bajo la dirección del argentino Carlos Mathus— una de esas obras que roza los estímulos más diversos y que acaba viviendo más de cuanto subsiste de ellos que de su propia creatividad. ■ JOSE MONLEON.



Pintura de Emilio Prieto.