

El suicidio de Arguedas

A los cincuenta y ocho años, el gran novelista y antropólogo peruano José María Arguedas había llegado a encontrarse con una especie de vacío mental. Arguedas decidió suicidarse. En un aula de la Facultad de Economía, donde daba sus lecciones de quechua, se disparó un tiro en la sien derecha. Durante una semana, los médicos han intentado salvarle. Falleció el 2 de diciembre. Su carta final pedía perdón por haberse suicidado en la Universidad —"a lo largo de toda mi vida, mi casa ha sido la Universidad". "Me voy porque noto que no tengo ya bastante energía ni de inspiración para seguir trabajando". Deja tras sí una bella obra literaria ("El agua", "Diamantes y sílex", "Sus ríos profundos", "El sexto", "Todas las sangres") y algunos estudios de antropología peruana.

ARTE

Todos sabemos cómo está hoy el problema del arte en lo que se refiere a la difusión de los nombres y a la administración internacional de los prestigios. Es evidente que hay una centralización internacional con dos capitalidades indiscutibles, París y Nueva York. Tenemos derecho a pensar que eso está mal, que sería mejor descentralizar —toda descentralización es buena—, pero no tenemos derecho a acusar de ello a los artistas. El artista, individualmente hablando, es el heredero de esa situación, no su creador. Con todo, a pesar de la fácil literatura de las lamentaciones, y teniendo en cuenta el sistema social y cultural en que nos movemos, resulta que esa organización espontáneamente dispensadora de prestigios es la menos mala que se puede tener. Habría mucho que hablar de ello. Reconozco que es una fórmula ortopédica... Pero no concibo la elaboración racional de una nómina de consagraciones que, como en cualquier campeonato mundial, empereza sistemáticamente con el número uno. ¿Elaborada, además, por quién? ¿Por la crítica de arte? Escribo

esas palabras y no puedo dejar de sonreír. Por ahí podría empezar la primera guerra civil universal de la crítica de arte.

Digo todo esto, a propósito de la posibilidad de exposiciones de nuestros grandes artistas en cualquiera de nuestras ciudades. La verdad es que no se hacen muchas, pero se hacen las que se pueden. El año pasado, por ejemplo, fueron las exposiciones de Miró en Barcelona. Este año, la de Tapies. El público debe tener muy en cuenta que, cuando este tipo de exposiciones se celebra, normalmente hay que romper la desgana del organismo de París o Nueva York que tiene que transigir con ella. Transigir, esa es la palabra. El público debe saber que esas exposiciones se celebran por un esfuerzo personal de los mismos artistas que no quieren dejar de ser ciudadanos de su ciudad.

Quien opina que en la elaboración de la obra de arte hay siempre una especie de ofrenda, a los dioses o a la ciudad, no puede dejar de agradecerles a esos dos artistas, antes a Miró y ahora a Tapies, ese compromiso que no quieren dejar de tener contraído con Barcelona.



ANTONIO TAPIES
«Pintura Colage 1969»

La exposición de Tapies en la sala Gaspar (Barcelona)

No vamos ahora a descubrir a Tapies. Ese misterioso artista acude hoy a la cita con su ciudad trayendo hasta ella, como para rendirle cuentas, además de pinturas, obra gráfica, grabados, algunos tapices y, en colaboración con su

amigo, el poeta Joan Brossa, un libro: Frégoli; una especie de homenaje y recuerdo al gran artista de las súbitas transformaciones escénicas.

¿Descubrir a Tapies? El mismo enunciado de las palabras parece ya una contradicción. Porque, aun cuando la misión de este artista sea la de descubrir realidades (descubrir, no inventar, esa es la misión del arte), se diría que él las descubre para encubrir las de nuevo... ¿con qué? con la capa misteriosa de su propio descubrimiento. Yo creo que nadie como Tapies —por eso es quien es—, en la pintura contemporánea, ha podido ejemplificar una afirmación, no escrita, de la pintura contemporánea y que podría enunciarse, más o menos, así: *crear es descubrir*.

¿Pero descubrir qué? Nunca insistiré demasiado en ciertas afirmaciones: descubrir el polvo, el lodo y la herrumbre del primer día de la creación. Pero cuidado: para Tapies, todos los días son «el primer día de la creación». Lo que queda, la huella inmediatamente posterior al momento fundamental del mundo recién fundado, eso es lo que saca a la luz. El le devuelve a la historia lo que no tiene historia o lo que, cuando más, es intrahistoria. Pero se lo devuelve bajo especie testimonial: él es el encargado de pintar lo que no se ve y de documentar lo que no se escribe. Y esas cosas no se ven normalmente, porque nadie nos las había descubierto, pero están ahí, las reconocemos. Las reconocemos, al mismo tiempo que nos reconocemos en esa pintura que también es el testimonio de nosotros mismos.

Por eso, porque nosotros estamos también ahí, Tapies, el llamado «abstracto» por las más banales clasificaciones, no tiene inconveniente en representar cuando su necesidad testimonial lo necesita. Esas alusiones germinativas —o pre-germinativas— que ahora aparecen literalizadas en su obra, están en toda ella desde que Tapies hizo uso de sus propias razones. Por eso mismo, por esa recurrencia a la geología desde la fisiología y viceversa, por esa transferencia hasta los fenómenos sin una edad en el tiempo desde los hechos con historia, es por lo que, en el caso de la pintura de Tapies, podría hablarse de una *Theologia naturalis*. Parece mentira: algunas veces se le ha considerado como el pintor más alejado de la naturaleza. ■ J. M. MORENO GALVAN.

TEATRO

Taller 1, de la Escuela de Arte Dramático

Hace un par de años, cuando Foro Teatral organizó su Centro Dramático, tuve que hablar con un alto funcionario del Ministerio de Educación y Ciencia para explicarle que nuestro trabajo no suponía ninguna concurrencia con la Escuela de Arte Dramático. Le decía yo que es muy distinto el papel de un centro oficial, más o menos conservador, del de un centro experimental. Recuerdo que me contestó —dirigía entonces la Escuela el catedrático de Literatura señor Sánchez Castañer— que eso no era cierto, porque también en la Escuela se celebraban coloquios y conferencias una tarde por semana para cubrir la función experimental. Fue un diálogo imposible que anticipó, denuncias aparte, la futura muerte del Centro. Estaba claro que cualquier acusación sería bien recibida y eficazmente tramitada.

Desde entonces a hoy, la Escuela de Arte Dramático ha sufrido una importante evolución. Quedan en pie muchas de las viejas fuerzas conservadoras, de las que era portavoz el funcionario a que antes me refería, pero otras nuevas y mucho más abiertas han crecido en las aulas del ex teatro de la Opera. Hermann Bonnin, el nuevo director, es la pieza clave de esta transformación, favorecida, en lo material, por el salto desde un viejo caserón a un local espacioso y cómodo. Director durante algunos años del Instituto del Teatro de Barcelo-

na, ha proyectado aquí su experiencia para ir metiendo lo nuevo entre lo antiguo, llamando a una serie de colaboradores —por ejemplo, Ricardo Domenech— cuya presencia en el viejo Conservatorio hubiese sido inimaginable.

En lo experimental, también Bonnin supera con creces todos los viejos esquemas. Del Instituto del Teatro salieron "Los Cátaros", de Alberto Miralles, y de la Escuela de Arte Dramático ha surgido el Taller 1, de extraordinario interés. Su reciente desplazamiento a Barcelona y sus actuaciones en el Calderón de aquella ciudad son, hasta ahora, el salto más arriesgado hacia el gran público no sólo de ellos, sino incluso de la Escuela de Arte Dramático, representada por un espectáculo de insolita agresividad. Imaginamos el estupor de los que, tras declarar "gamberrros" a los del Living, han visto surgir de las maternas y siempre respetuosas aulas de la Escuela oficial, gentes que gritan, cantan, se tiran por los suelos, provocan, protestan, en vez de declamar los dorados versos de Marquina o la prosa ceceante de los Quintero.

Se llama el último espectáculo de Taller 1, "Nubes grises". Su director es Jesús Cuadrado, aunque a él parece molestarle la personalización y prefiere verse englobado dentro del trabajo colectivo. "Nubes grises" es el segundo paso de una experiencia que se inició con "El profeta"; los dos espectáculos se integran ahora en un sólo, titulado "Oraciones laicas del siglo XX". Los textos son, en su gran mayoría, de muchachos jóvenes, casi todos ellos de la propia Escuela. Son largos poemas, generalmente líricos, a través de los cuales se expresa el asombro y la rabia por la crueldad de la organización social. Son poemas jóvenes, entre los que algún texto de Brecht ejerce una sabia función de madurez ordenadora.



En torno, o al margen, del texto, va creándose un lenguaje corporal. La pequeña sala de ensayos de la Escuela iba habitándose por las vías de una nueva comunicación entre actores y espectadores. Los elementos subconscientes iban adueñándose de los movimientos, haciendo de la actuación una búsqueda, a veces obsesiva, a veces reiterativa, de sí mismo.

No pretendo hacer aquí el análisis crítico de una experiencia que se encuentra, lógicamente, en una etapa de gestación y desarrollo. Algunas ideas iniciales de Cuadrado ya han sido modificadas por el trabajo colectivo; otras, que ahora parecen firmes, lo serán más adelante. Ese es, justamente, uno de los valores del Taller.

Lo que yo quería señalar ahora era la existencia e interés de este ensayo dentro de la Escuela oficial, alentando a Bonnin —supongo que las denuncias no serán mortales para él— para que siga favoreciendo este tipo de tra-

bajo. Cuidese todo aquello que, siendo antiguo, nos sirva; pero, al mismo tiempo, déjese nacer y vivir lo que, mejor o peor, propone el presente. Aquello que en vez de mirar hacia atrás, de repetir lo sabido, intenta aventurar una nueva representación del hombre.

Conservar ha sido un buen verbo en ciertas etapas de la historia. Hoy tiene mucho más sentido el de buscar e investigar. ■ JOSE MONLEON.

CINE

¿Por qué es un mito B. B.?

La significación mítica de Brigitte Bardot ha sido abordada por escritores de diverso signo, desde el sugestivo estudio de Simone de Beauvoir hasta la presencia casi constante en revistas gráficas, día a día, semana a semana. Simplificando las características de ese mito, se puede decir que Bardot ha representado el ansia de libertad de una juventud europea hacia mediados de los años 50: esa avidez vital encontraba en el cuerpo elástico de B. B., en su cabellera rubia y suelta, en sus espontáneos desnudos y en la franqueza de sus impulsos amorosos una tipificación liberadora. A través de unos cuantos títulos, más allá de la calidad de las películas —generalmente mediocres—, Bardot especificaba las constantes de su mito. Obvio es señalar, dadas las características apuntadas de su tipicidad, que ninguna de esas películas ha llegado a nues-

tras pantallas. Cuando en toda Europa se hablaba de B. B., se aceptaba —o no— su propuesta de inocente perversión, llegaba a España «Babette se va a la guerra», film en el que Christian Jaque intentaba aguar el mito. La imagen cinematográfica que el espectador nacional recibía de Brigitte Bardot estaba en flagrante contradicción con lo que podía leer —y entrever— de ella en los semanarios gráficos. Y así pasaron unos cuantos años...

Ahora, gracias al «boom» de las salas de arte y ensayo, ese olvidado, ignorado, cuando no despreciado, espectador español tiene oportunidad de saber a qué atenerse con respecto al mito erótico más consistente del cine europeo. Ni que decir tiene que ese conocimiento le llega con un retraso considerable. Pero la publicidad se encarga de «situarle». Y un público fervoroso, atento, llena las salas en que se exhiben «La lumière d'en face» (1955) y «En cas de malheur» (1957). A propósito de la primera se nos asegura que vamos a asistir a «un estreno que hará época», pero no sólo esto; el reclamo adopta un tono paternalista y directo: «Por fin ha llegado el momento de que conozca usted uno de los films que con "Et Dieu crea la femme" sirvió de base al pedestal de la sensacional Brigitte Bardot». También se repite ese título del film de Vadim —verdadero manifiesto sobre el mito B. B.— en la publicidad de «En cas de malheur», asegurando que ambos films, junto con «¡Viva María!», son los fundamentales del mito Bardot. La persuasión se reviste de un tono patético, también directo y paternalista, al exclamar: «... ¡y usted temió no verla nunca!».

Sería fácil hacer un comentario de estos dos films —cu- yas proyecciones hubo de so-

portar, por razones de trabajo, la misma tarde— partiendo de las reacciones del público: incredulidad, estupor, desvelamiento del misterio: temíamos no verlo nunca, pero lo estamos viendo... Sería fácil y tremendamente deshonesto, porque desvirtuaría el hecho fundamental de que a los trece años —«Et Dieu crea la femme» data de 1956— de haber sido propuesto, discutido, instalado en el mercado del consumo europeo ese producto mitológico llamado Bardot pueda llegar a este público nuestro, al que se incita a participar en la corriente consumista. El espectáculo no es agradable, no. El desface cul-

tural que tantas veces se ha señalado, y que no concierne sólo al ámbito cinematográfico, también puede apreciarse en la recepción que estas dos películas recibieron en su simultáneo estreno madrileño. Ya que sus calidades cinematográficas no exigen ningún esfuerzo crítico, permitan que subraye esta circunstancia de carácter sociológico: con trece años de retraso —y sin conocer aún sus verdaderas películas significativas— al público español se le concede el favor de que empiece a sospechar por qué es un mito erótico Brigitte Bardot. ■ JESUS GARCIA DE DUEÑAS.



Paco Ibáñez, en el Olympia

Avalanchas en la entrada; gendarmes contentando a la marea de público; espectadores hasta en el escenario; comunión perfecta entre artista y asistencia. La actuación de Paco Ibáñez en el Olympia de París ha sido lo que se puede decir un éxito sonado y ruidoso.

Paco Ibáñez no ha cambiado desde su última gran actuación en París, en el patio de la Sorbona, ante un público estudiantil contestatario. Y si ha cambiado ha sido para mejorar. Su voz escapa menos hacia la desentonación, su fervor y su sinceridad son iguales, a pesar de actuar en un gran music-hall y los micrófonos de Europa Número 1.

El único pero que pondríamos se refiere a la incorporación de nuevas canciones en su repertorio y a la composición de su programa. Entre tanta homogeneidad ide-

ológica y calitiva. ¿qué viene a hacer Gonzalo de Berceo, que falla en lo primero, o Goytisolo, decepcionante en lo segundo? Ciertamente es que debe resultar difícil encontrar textos de la calidad e intonación de los del Arcipreste de Hita, de Calaya, de Quevedo, de Miguel Hernández o de Cernuda. Pero Paco Ibáñez eligió la vía de la exigencia. Que la siga sin preocupaciones preciosistas o influencias amistosas.

Pero no es el momento de consejos. Paco Ibáñez ha desbordado las esperanzas que podía tener en esta consagración en el Olympia. Ningún artista español, repito, ninguno —ni el popular Raphael— habían obtenido tanto éxito en lugar tan importante. A veces la calidad es rentable. ■ RAMON LUIS CHAO.



«Marat-Sade», otra vez

El lector conoce, sin duda, la historia de la obra de Peter Weiss en España. Se estrenó en Madrid, en el Nacional de Cámara, con extraordinario éxito y gran apasionamiento. A los tres días, tal como estaba previsto, salió al Poliorama de Barcelona, cuya sala llenó durante varios meses. Allí, y con ocasión de declararse el estado de excepción, fueron suspendidas las representaciones por orden del autor. Luego Marsillach debió conseguir que el autor reconsiderara su decisión, y solicitó permiso para representarla y explotarla en Madrid, sin que la Administración, dolida por la anterior retirada de la obra y las declaraciones de Peter Weiss, le haya autorizado a ello.

Con ocasión de concederle el Premio Mayte, de cien mil pesetas, precisamente por su montaje del «Marat-Sade», Marsillach aseguró que era el primer dinero que ganaba con dicha obra, y que esperaba ser algún día autorizado para proseguir sus representaciones. Se hallaban presentes en el acto, entre otras personalidades del teatro y la política, el nuevo ministro de Información y Turismo, señor Sánchez Bella.