

exentas de humor (estamos seguros de que es humor de calidad el que informa el poema "O Chiado": "No creas si te dicen, mi amor, que Portugal es pobre, que no") o de amargura, como las que inciden en problemas de carácter social o de lirismo puro. "Cancionero de Sages" ha sido editado, en la colección "Arbolé", por Editorial Oriens.

«Aquí estoy con mi prosa atada en versos y toda mi poesía desatada...». Aquellos eran otros tiempos: el garcilasismo, Alforjas para la Poesía, «Española» y Antonio de Lama en León, época difícil. Manuel Pílares vacilaba entre lo poético, tan en precario los guiones de cine, los cuentos... Siempre ingenioso y brillante, siempre feliz en el hallazgo, fue, tal vez, excesivamente humilde en el momento en que la modestia resultaba un embarazo grave. Mejor dotado que la mayor parte de sus compañeros de generación, no se dejó romper por la popularidad fácil. Según nuestras noticias, viene escribiendo desde hace años un diario; si lo publica algún día se producirán muchas sorpresas. Ahora acaba de salir su «Primer libro de antisueños», en el que insiste en el canto a las cosas pequeñas, en tono menor, con resonancias albertianas, sin parentesco con las escuelas nuevas. Este «despistado escritor furtivo» se nos ofrece, esta vez y expresamente, pesimista, con un humor agri-dulce, casi siempre sentimental y siempre ingenioso, que llama tiempo a «todo lo que le desespera». Estos son versos «de vuelta», del que se siente conocedor de todo porque ha caminado mucho. Filosofía estoica unas veces, desencantada otras. ■ E. G. R.

DALI A PICASSO

Un semanario francés ha publicado el texto del telegrama que Dalí envió a Pablo Picasso al enterarse de la donación de éste al museo barcelonés de la calle Moncada. Dice: «La historia te quedará reconocida por haber incorporado tu genio ibérico a la España eterna».

ARTE

Cuando estuve en Pamplona —hace poco más de un mes— tuve ocasión de ver muchas cosas y de hablar con alguna gente. Pamplona es bastante agradable: es una ciudad que no tiene un peso histórico excesivo y que, por tanto, no abruma como Avila o Toledo, por ejemplo. Pamplona es una de esas ciudades donde sabe bien "el vino de las tabernas", como diría Machado.

Un día me llevaron a Leyre. Esa cripta, de un prerrománico impreciso, obsesional desde mucho antes de conocerla. Y a Sangüesa, donde hay que ver esa bella porta-



«París, mayo 1968», de Pedro Osés y J. J. Aquerreta.

da... Pero en Pamplona, junto al vino de aquellas tabernas, hablé con un grupo de pintores jóvenes. Esto es más importante, porque acucia más. Eran gente un poco iconoclasta, lo cual no está mal... es decir, lo cual está bien, porque ninguno de ellos sobrepasaba los veintiocho años. Iconoclastas... ¿de qué? No, no del románico de Sangüesa, sino de lo que ellos llamaban "pintura académica". La cual no era, en su versión, la de los académicos tradicionales, sino la de los... ¿cómo los llamaré?... la de los vanguardistas institucionalizados. Según ellos, o se hace una "pintura de testimonio", a la manera de como ellos la entienden, o no vale la pena pintar. Yo sé que existen en toda España muchos artistas así, que piensan así, y que pintan consecuentemente. Atención a ellos. No se trata de darles la razón, sino de interpretar lo mejor posible sus razones.

La escuela de Pamplona

Llamaré así, para entendernos, a ese grupo de pintores. Cuando se trata de un grupo más o menos estilístico, cuando hay una coherencia más o menos ideológica, centrado todo, además, en un área geográfica o en una ciudad, hay, por así decirlo, una razón legal para hablar de una «escuela».

Realizar un arte «de testimonio» es, insisto, el argumento fundamental de «la escuela de Pamplona», como de otros tantos grupos y personalidades que en ellos, ahora, se ejemplifican. Pero con esas pocas palabras apenas si da un resumen medianamente sintético de su proyecto. Pues ese arte no pretende sólo ser testigo: pretende ser actor y movilizador de la acción histórica, en el grado que ello sea posible. El vehículo es un cierto realismo

en la expresión y la permanente actitud crítica. No se trata sólo de ser testigo del mundo, sino de transformarlo. En realidad, el arte, el de siempre, siempre fue testigo: si no lo era, dejaba automáticamente de ser «el arte». En los últimos tiempos, en el tiempo de la vanguardia, también el arte fue testigo, aunque lo fuera de manera sintética y significativa, más que de una manera narrativa. Pero ese testimonio se daba como una fatalidad, como una condición que le era inherente a la obra. Se trata ahora de ser testigo con liberación, con premeditación. Se trata de ser, evidentemente, testigo de cargo y de denuncia, para acceder por esa vía a la tarea transformadora. ¿Tiene derecho el arte a esa deliberación? Claro que sí, tiene derecho a ello. Las críticas que se fundan en la creencia de que el arte no debe traspasar sus propias dimensiones artísticas son

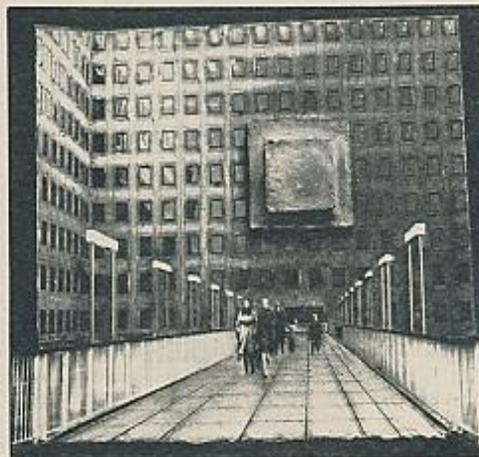


Oleo, de Pedro Salaverri.

tontas, cuando no deliberadamente falaces. Porque el arte es un problema de realidad, y no hay ninguna realidad que deba estar vedada para el arte.

Conocemos ya, desde hace algunos años, la ideología —la llamo así, «ideología», en el sentido hegeliano de la palabra— del realismo social. Aquella ideología se quedaba mezquina porque se negaba a aceptar otro lenguaje que no fuese el de un mostrenco y desangelado representativismo. Había llegado a confundir «realidad» con «representación» y, por tanto, le negaba realidad a lo que no fuese directamente representativo. La actitud que se le oponía era aún más miope. Consideraba que, por una especie de mágica investidura, el

lenguaje de «la vanguardia» era el único que podía ser aceptado desde no se sabe qué legalismos históricos. Pero ocurría que la necesidad de un «realismo crítico» era verdaderamente una necesidad, que había un arte —o por lo menos una actitud— que quería ser directamente transformador y que esa posición también se debía a necesidades históricas. Para decirlo de una manera muy sintética, lo que ocurría era que los ideólogos del realismo pretendían transformar la sociedad, pero no admitían que se transformase el lenguaje del arte, mientras que, por el contrario, los ideólogos de «la vanguardia», embobados en el lenguaje del arte, pretendían que éste se quedase en ese objetivo y no en el de



«Londres», de Javier Morrás.

la transformación de la sociedad.

En alguna ocasión yo he llamado a ese arte nuevo —el que supera tanto al «vanguardismo formal» como al «realismo social»—, el que tiene conciencia de transformar a la realidad y a su lenguaje, lo he llamado «arte paleosocialista». Creo que en esa tendencia cabría encasillar a lo que he llamado aquí «la escuela de Pamplona» y a todos los otros grupos que en tal sentido se están produciendo.

La escuela de Pamplona está hecha de individualidades. Otro día hablaré de ellos personalizando sus estilísticas. Son Javier Morrás —que parece ser su ideólogo más visible— y que, valiéndose de todos los procedimientos posibles, desde la fotografía hasta la albañilería, hace una pintura en la que, al realismo ciertamente crítico, se une un sentido mágico de la realidad realmente eficaz. Tiene veintisiete años. Pedro Osés y Juan J. Aquerreta (veintisiete y veinticuatro años) pintan en equipo, transformando con mucha eficacia la dicción fotográfica en dicción pictórica y relatando los acontecimientos más vivos y actuales. Pedro Salaverri, de veinticuatro años, transcribe con sencillez el paso sencillo de la vida por los hombres...

Pero ya hablaré de ellos de otra manera. Ahora sólo se trataba de registrar su actividad. ■ MORENO GALVAN.

TEATRO

Dos obras catalanas

El gran éxito obtenido en Madrid por el "Oratorio para un hombre sobre la tierra", texto de Jaime Vidal Alcover, dirección de José Montañés, música de Arrizabalaga, reactualiza una serie de consideraciones sobre el hecho teatral

(ver reportaje en páginas 14-15). Yo vi el espectáculo, hace aproximadamente un año, en un teatro de Horta, mezclado a un público familiarizado con los intérpretes. Recuerdo muy bien los coreográficos y felices saludos finales de Montañés. Recuerdo la extraordinaria trompeta que llenaba de religiosa jovialidad el desnudo escenario. Y recuerdo también que uno de los espectadores era Salvador Espriu, quien, al final de la representación, subió al escenario y habló a los actores, que escucharon con gratitud y respeto las palabras del gran escritor catalán...

Aquel hecho teatral no nacia, contra la costumbre del teatro concebido como acto mercantil, de un texto y de la provisión más o menos inteligente de los medios necesarios para su concreción escénica. Aquello era bastante más. Cada uno había hecho su parte, desde luego. Pero, sobre todo, se respiraba una afirmación comunitaria, pudiendo decirse que el espectáculo era de muchos y que a muchos contentaba o expresaba. De ahí un estilo, una vitalidad social, una dignidad escénica común —al margen de la mayor o menor calidad individual—, valores perfectamente aprovechados por el talento artístico de los principales responsables del espectáculo. El "Oratorio" tenía en aquel escenario de Horta algo de ceremonia popular, de fiesta y reflexión hechas por una comunidad. La idea pasiva de público teatral era sustituida por la de comunidad participante. En definitiva, y desde una perspectiva sociológica, la representación, el hecho teatral, carecía —con independencia del mayor o menor valor del texto— de gratuidad. Allí no se estaba "pasando el rato" de cualquier manera, sino celebrando un acto de afirmación colectiva. El hecho teatral tenía una temperatura y un espesor que no venían exclusivamente dados ni por el texto, ni por los actores, ni por la puesta en escena, sino, potenciando todos estos elementos, por su raíz política. Por su carácter de relación creadora y pública entre los individuos de una comunidad, tomada ésta como organismo vivo y no como simple aglutinación o pasiva suma aritmética.

Cuando, hace ya algunos años, vimos en el Nacional de Cámara "Ronda de mort a Sinera" tuvimos la misma

impresión. En aquella ocasión se trataba de un público ajeno al nacimiento del espectáculo. Era en el Beatriz, y muchos espectadores ni conocían el catalán ni las numerosas claves de la representación. La dimensión comunitaria nos vino, sin embargo, impuesta desde el escenario. El largo reparto, magníficamente dirigido por Ricardo Salvat, se integraba a las reflexiones y quejas de Salvador Espriu con un perceptible espíritu militante. Cuando, al final, entre los aplausos del público puesto en pie, avanzó toda la compañía hacia el proscenio, se nos ofreció la representación microscópica de una comunidad. Y la convención mercantil del teatro —los espectadores pagan para que los actores les satisfagan, mientras éstos hacen lo que se les pide a cambio del salario— saltó por los aires para dar paso a un hecho sociopolítico de primer orden.

Porque, en definitiva, quizá debamos convenir que el teatro político no es aquel que trata, ante el público pasivo, de temas referidos al orden de la sociedad, sino aquel otro que nace y, estilística e ideológicamente, se hace, en íntima relación con la comunidad. Es decir, un teatro que tiene su carga política, antes que en su literatura, en la relación activa que mantiene con sus destinatarios.

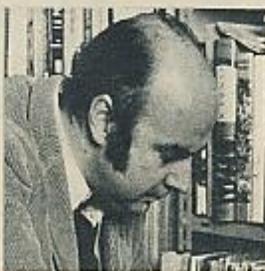
Por otro lado, es interesante consignar que tanto en la inolvidable "Ronda de mort a Sinera", como ahora en el "Oratorio", dos obras catalanas surgidas de dos equipos de trabajo y de un mismo espíritu comunitario, la calidad de las soluciones estilísticas nos remite a una armonía que rebasa lo que en el plano del cotidiano teatro profesional suele entenderse por criterio de la puesta en escena. Nos remite a una cultura. El que en el desierto del actual teatro catalán debían registrarse estos dos excelentes espectáculos es un hecho coherente, porque Salvat sigue, después de "Ronda de mort a Sinera", luchando al frente de la Adrià Gual, y Montañés está totalmente fuera de los cauces del teatro mediocre y rentable que se hace centenario en los escenarios barceloneses. El tema de por qué Barcelona no es capaz de generalizar los excelentes ejemplos de "Ronda de mort" o del "Oratorio", es otra historia. ■ JOSE MONLEON.

MÚSICA

VII Festival Internacional de Royan

En esta superferia-exposición de búsqueda sonora participan los equipos siguientes: español (Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Tomás Marco), inglés (Peter Maxwell-Davies, Harrison Birtwistle), suizo (Michel Tabachnik, Arié Dzierlatka), americano (John Cage, Lukas Foss), francés (Henry Boucourechliev, Zbar, Constant, Amy, Bancquart, Marie, Méfano).

El festival de Royan 70 se parece en muy poco a los de años precedentes. Hay, ante todo, menos exclusivas, hasta el punto de que Marius Constant y su excelente conjunto, «Ars Nova», hayan sido, por fin, reinvitados, y que, cosa



Luis de Pablo

increíble, sea Pierre Henry —hasta ahora prohibido en Royan— quien abre las sesiones con un programa integrado por obras desgraciadamente demasiado desiguales.

Como todos los años, dos temas principales se entrelazan a lo largo de estas manifestaciones: esta vez se trata del teatro y de las músicas de acción. En lo relativo al teatro, nuevas formas de escenificación, en fragmentos, en migajas, suscritas por Michel Hermon, Jean-Marie Patte y Jean-Pierre Vincent, sobre las que, al no ser un especialista, temería ser injusto. Las músicas de acción son tales que, de una manera u otra, rebasan el cuadro del concierto para aventurarse claramente por los dominios del teatro. Es aquí precisamente donde comienzan las dificultades.

Para comenzar, se nos ha ofrecido una curiosidad exótica: el tradicional conjunto de las altiplanicies malgaches, en realidad una pequeña muestra del más dudoso género folklórico, cuyo dulzarrón repertorio me produjo, literalmente, una sensación de náusea. Verdaderamente, un festival tan ambicioso y de la calidad del de Royan no debería permitirse aceptar semejantes caricaturas.

Música-volcán

Como contrapartida, el «Archipielago 4», para piano solo, de André Boucourechliev, estrenado como fuego de artificio por la jovencísima Catherine Collard, es música de acción en grado sumo, de acción directa, física, violenta del intérprete sobre el instrumento. Mejor dicho, una música en actividad, como se diría de un volcán. Se sale de ella absorbido por el doble logro del compositor y de su pianista.

En cuanto a la teatralidad, me parece que se debe, ante todo, confiar en la partitura creada por el compositor y, en todo caso, respetarla. Así me pregunto por qué se ha confiado a un pretencioso fanfarrón, François Weyergans de nombre, el descuartizamiento de «Por diversos motivos», de Luis de Pablo. Abusando sin vergüenza de la situación, este personaje siniestro y exaltado creyó oportuno añadir aquí y allá trozos musicales de su propia cosecha (de los que lo menos que puede decirse es que estaban muy lejos de coincidir con la de De Pablo) y perturbar por todos los medios puestos a su alcance la buena ejecución de la obra a la que debía servir. Por fortuna, a las cuarenta y ocho horas reaparecía De Pablo para darnos con su monumental, extraño y generoso «Módulo 5» para órgano, llevado hasta lo sublime por ese riguroso visionario que es Xavier Darasse.

SETECIENTOS CONVERTIDOS.—Entre tanto, una de las páginas más teatrales de estos primeros días, «Paroles et Musique», de Arié Dzierlatka, sobre texto de Samuel Beckett, al ser ofrecida en forma de oratorio, desencadena un escándalo a todas luces injustificado. En el mismo programa, una nueva can-