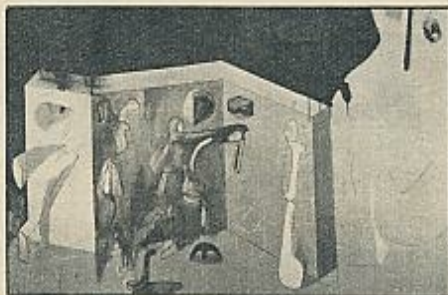


Es un poeta en cuya realidad —la que él convoca mediante su pintura— se advierte siempre una serie sucesiva de otras realidades infinitamente adyacentes.

Galería Sen:
Colectiva de Alcaín,
Aguirre, De la Cámara,
Gordillo, José Miguel
Rodríguez, Urculo,
Isabel Villar

«Eso ya está superado...
es una frase que se oye con



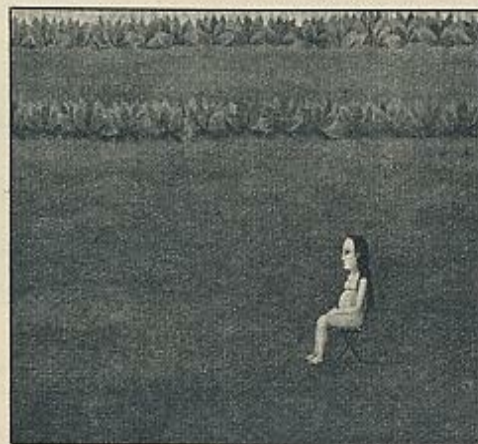
JORGE CASTILLO

frecuencia referida a «la abstracción», generalmente pronunciada por quienes, en su día, no pudieron digerirla y, por tanto, no pudieron superarla... No, en arte nada se supera... ¿o es que se ha superado el cubismo? Además, el arte camina en la dirección de lo que afirma, no en la de lo que niega. Lo que pasa ahora, con este retorno representativo, es que no se puede olvidar que ese es también un camino de la realidad, la cual ya se amplió en el otro campo. Y estos que aquí exponen la amplían además en el terreno de la imaginación. No dicen sólo lo que dicen, sino que añaden a ello lo que insinúan. Además, pueden hacerlo: todos los movimientos anteriores, incluso los abstractos, le han proporcionado todos los instrumentos, han dejado al arte en libertad.

La exposición de Sen tiene una rara cualidad, bastante poco usual en este tipo de muestras, y que constituye algo así como una cortesía para con el visitante: es divertida. La imaginación nos reserva a veces esas sorpresas. Acaso es eso lo que más claramente la unifica.

Ya hablé aquí alguna vez de Alcaín, ese artista que hace del paisaje inmediatamente próximo una entidad mágica, pero, al mismo tiempo, bienhumorada. Su ideario consiste, me parece, en transformar el carácter panorámico del paisaje: en sus manos, el paisaje es objeto. Y por ese camino, y por el del humor, los objetos se convierten, además, en sujetos de paisanfa y en fetiches deliberados de un mundo no excesivamente pesimista.

En esa línea está José Miguel Rodríguez, el cubano de Madrid. El cuadro que reproducimos se titula —y aquí el título importa— «¿Dónde dices que has puesto las aspirinas?». Es el suyo un mundo donde se reivindica la vida vulgar y hasta donde se re-



ISABEL VILLAR

cuerda con nostalgia la vida del inmediato pasado... Todo ello servido por una fuerte lineación que no desdén de dejarse penetrar por impregna-

ciones populistas y hasta primitivas, aun cuando el artista no tenga nada de primitivo.

En Luis Fernando Aguirre, todo eso alcanza implicaciones críticas y hasta —muy lejanamente— oníricas. Su pintura modela eficazmente a la forma y vuelve hacia un clarooscuro que nunca es museal porque al pintor le sobra escepticismo para eludir esa tentación.

Luis de la Cámara incorpora a su pintura todas las experiencias visuales de la experiencia formal y de la serialización de imágenes, trasladando a veces los objetivos: transfiriendo a la serie la experiencia formal y llevando hasta la forma la experiencia serial... Gordillo, que vive dentro de parecido ideario, es menos complicado: se queda en el dominio de la forma, que resulta que es un conglomerado de muchas cosas.

Isabel Villar sabe lo que es el mundo de los «naifs», aun cuando tampoco ella es una «naif». Pero se sirve de su experiencia paradisiaca para desarrollar una escenografía del séptimo día de la creación, con un cierto aire caricatural pero, al mismo tiempo, lleno de encantadora poesía. Finalmente, la realidad de Urculo es francamente erótica. Es la del mito de la mujer nueva, pulida por la civilización y los cosméticos, suavizada por la experiencia amorosa y la

cinematográfica... Sí; tal vez lo de Urculo sea la apología del «sex-appeal». Con lenguaje muy de hoy. ■ MORENO GALVAN.

TEATRO

Los pateos del Marquina

Parece lógico sostener que si el público manifiesta con sus aplausos la aceptación de una representación teatral, ese mismo público tendrá derecho a expresar, cuando así lo estime, su rechazo. Se trataría de una disyuntiva entre dos términos igualmente sustanciales, en el sentido de que la opción del público por uno de ellos sólo tendría valor en tanto supusiera la renuncia al otro. Si el público sólo pudiese aplaudir, como de hecho ocurre en ciertos estrenos rutinarios, el aplauso perdería su sentido; por el contrario, la libertad de ese público, su disponibilidad real para el aplauso o la protesta es la que haría del primero un juicio favorable. Al público, en suma, le correspondería, con sus aplausos o sus protestas, canalizar —con todos sus riesgos, y junto a la crítica— el desarrollo del teatro.

Llegados a este punto, podrían, sin embargo, introducirse una serie de cuestiones que tal vez complicarían lo que parecía tan sencillo. No hablemos ya de los límites de la expresión del rechazo: si basta el silencio, si puede perturbarse una representación —un trabajo, entre otras cosas— antes de su término, si basta el pateo, si vienen a cuento las calificaciones verbales, o, por citar un reciente ejemplo, si entra dentro de los derechos del espectador el arrojar un avioncito de papel sobre los actores que están actuando, la escalada es difícil de cortar, y, por otra parte, no parece lógico que un actor o un autor deban ofrecerse «incondicionalmente» a la reacción de los espectadores. Con todo hay algo bastante más complicado que esta gama en las formas de protesta, algo bastante más difícil: la relación entre el espectador individual y el público.

No voy a referirme, claro está a los reventadores «pre-establecidos» o «predispuestos», que son, desde hace siglos, uno de los problemas del teatro, sobre todo porque

jamás comparecen en los estrenos triviales o intrascendentes —que, sin embargo, van conformando la mentalidad del espectador medio—, sino en aquellos otros en los que, por la personalidad del autor, el interés presumible de la obra o el carácter competitivo de la representación —premios, concursos, etcétera—, cabe la pasión y la polémica. Tales capillitas suelen, muchas veces, desconcertar al espectador bien intencionado y aun a ese lector a quien se le dirá en la crítica del periódico que se produjeron varias protestas. El análisis de la representación se oscurece, en la medida en que juegan una serie de intereses particulares que no «dan la cara».

Yo no hablo de ese tipo de disconformes. Hablo de aquellos que actúan con toda sinceridad e intentan manifestarse ante el espectáculo, pero sin considerar que éste no propone una relación «individual» con el espectador, sino una relación «social» con el público. Extremo este donde, en definitiva, se encierran muchas de las grandezas y servidumbres de un arte que se alza «para» la colectividad y, por lo tanto, que debe ser examinado «desde» la colectividad y sus circunstancias. El espectador, por decirlo en otras palabras, no es que renuncia a sí mismo, pero sí renuncia a la contemplación solitaria y se obliga a establecer una determinada relación con los demás dentro de ese nuevo sujeto colectivo llamado público. Pongamos algunos ejemplos. Hace poco se estrenó, con algunas mutilaciones, «Rosas rojas para mí», de O'Casey. Los problemas previos y los que planteó la representación eran muchos, pese a lo cual la obra alcanzó, en su comunicación con el público, un evidente sentido. ¿Hubiera sido lógico, en el cuadro general, que alguien hubiese atacado la obra en nombre de las mutilaciones con que comparecía? Otro ejemplo: ¿Sería igual la reacción del público ante el «Hitler» de Camón Aznar, representado en una casa regional, que como lo fue al estrenarse en el Nacional de Cámara y Ensayo? ¿Tendría sentido que por haber visto en París y Berlín al Berliner Ensemble declarase ya ahora que Brecht está «superado» en España? ¿No es necesario que ponga siempre en correlación, o incluso en tensión, mis propios gustos con los niveles del público de que formo parte y con las cir-