

ARTE

Hace unos cuantos años, en los momentos más álgidos de la apoteosis aformal, una actitud que de alguna manera fuese contemporizadora con ciertos módulos geométricos, no parecía posible si no llevaba aparejada una actitud



Carmen Aguadé: PELIGRO A LA DROITE.

hacia la investigación en ese orden. Había, por así decirlo, una moral muy rígida de la experimentación formal, aunque, claro, estaba muy reducida a ciertos focos de cultivadores lunáticos, pues la epidemia aformal llegaba a todos los rincones. Como ejemplo de aquella posición, recuerdo el «Equipo 57». Aquella gente trabajaba e investigaba en un extraño y aislado taller de Córdoba, rodeados, cercados de efluvios aformales por todas partes, y ellos mantenían una actitud iluminada, yo creo que parecida a la que debían tener aquellos frailes que en los escritorios medievales copiaban los manuscritos del humanismo antiguo, esperando, de esa manera, salvar a la cultura del vendaval de «la barbarie» medieval. Era natural que la investigación formal de aquella gente estuviese absolutamente despojada de «formalismo»: estaban en guerra, con lo que, para ellos, era efectivamente la barbarie. Su pintura o era una investigación en los dominios del conocimiento del espacio, o no era nada. Cuando se piense que la única impureza que aceptaron para so-

brevivir —la única—, fue traspasar las fronteras teóricas y realizar uno de los diseños industriales más serios y perfectos de aquellos años da gana de sonreír... En fin... Pero esa rígida actitud, hoy ya no es posible. ¿Por qué? Porque el aformalismo ya no está en el poder y, por tanto, ya no es un enemigo a cuya impureza haya que combatir con la pureza de la forma. Por tanto, la analítica formal ha bajado la guardia y puede ser de otra manera.

punto de referencia. De ahí que parte de su obra no sea sólo «personajes», sino, muy especialmente, punto de referencia: esa incursión a los dominios semiológicos de la referencia... Pero en cuanto el argumento de su obra es efectivamente «personaje», en cuanto no es sólo objeto, sino, específicamente, sujeto, entonces, previa contracción sintética, nos lo ofrece documentado en lo que es sin más. En tal sentido, Carmen Aguadé es el antidiseño hasta camina desde el diseño hasta los objetos; ella camina desde los objetos hasta el diseño. Probablemente, su pintura esconde algo como una filosofía de la vida cotidiana.

Salvador Victoria. En la galería Juana Mordó. Madrid

Salvador Victoria —la pintura de Salvador Victoria— se caracteriza también por venir después de aquella actitud inquisitorial de los analítico-espaciales, que supieron mantener su fuego en la época, negra para ellos, del predominio expresionista-aformalista. No es que Salvador Victoria sea un descreído: es que es un liberal, lujo que no pudo permitirse, por ejemplo, Juan Gris, que nunca quiso evadirse de su fanatismo escurialense.

¿Qué es lo que quiero decir, cuando afirmo que Victoria es «un liberal»? Por ejemplo, esto: Los del «Equipo 57», para definir la circunferencia, siempre habrían recurrido a lo de la «figura curva, cerrada y plana», cuyos puntos equidistan... etcétera, si acaso, corregida por posiciones pos-euclídeas. Claro está que Victoria no negaría esa definición. Pero estaría dispuesto a refrendar la opinión platónica de que «la circunferencia es una figura perfecta» —opinión ciertamente idealista, que «los 57» hubiesen rechazado por inverificable—.

Yo pretendo que ese ejemplo nos dé la clave de Victoria. Está claro que él no rechazaría condecorar a su obra con potencias tan abstractas como idealizadoras: por ejemplo, «perfecta» y, si me apuran, hasta «bella». Sí, ya sé, eso es otra cosa.

Es otra cosa, porque la actitud investigadora del es-

pacialismo analítico no podía mantenerse en la tensión a que él mismo se había sometido, sobre todo después de que un arte de su misma familia —aun cuando no de su misma ideología—, el llamado «Op-art», había llegado al poder. Porque, en efecto, el «Op-art», a pesar de ese nombre que le dieron sin ninguna espontaneidad, ha gozado en estos últimos años, y goza aún, de un cierto predicamento. Es natural, porque era muy fácil. Es que el «Op» es la simplificación de la analítica del espacio: la supresión, precisamente, del espacio como problema, para dejar reducida la investigación a factores exclusivamente ópticos. Ahora bien, Victoria ya estaba ahí antes: antes de que los fabricantes universales de prestigios le hubiesen concedido a los «Op» el salvoconducto para seguir andando. Yo sospecho que estaba antes porque él, que nunca quiso conculgar con las ruedas del molino aformal —si fuesen aformales ya no serían ruedas—, mantuvo siempre un culto retrospectivo por la lección del cubismo: sobre todo, por el problema —o los problemas— que el cubismo dejó sin desarrollar.

Resumiendo, yo creo que la posición de Salvador Victoria es la siguiente: Frente a los cultivadores militantes de una analítica del espacio, él mantiene una cualificación que corrige a la simple cuantificación; frente a los estrictamente «ópticos», él se mantiene, por lo menos en los dominios de la forma, ya que no en los del espacio, un investigador. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN

MÚSICA

Cristina Bruno: Fuera de serie

Cuatro días antes, junto a la Orquesta Sinfónica de la RTVE, dirigida por el eternamente polémico Sergiu Celibidache (uno de los personajes más sugestivos, contradictorios e imprevisibles del mundo de la batuta), la joven pianista Cristina Bruno había

exigente, el valor que, en manos de otro realizador que Mann, hubiera debido tener. El director ha narrado simplemente la anécdota, sin preocuparse de nada más. Y aunque esta es brillante y ofrece por sí sola bastante interés, queda desperdigada en situaciones sin relieve, en rebuscados suspenses que no siempre sirven acertadamente las posibilidades que la historia por sí misma tenía.

Mediocridad narrativa es, pues, al parecer, una buena fuente de éxitos. Pero esto es muy lamentable en el caso de «Willard», porque si bien hay muchas cosas apuntadas —la relación dominante-dominado puede desaparecer cuando el dominado lo decida así; una falsa relación de amor no puede ser mantenida durante mucho tiempo; no existen seres inferiores, sino circunstancias provisionales que determinan una aparente inferioridad...—, no todos adquieren la profundidad que merecían. Seguramente no creyeron los promotores de esta película en su importancia. Y descuidaron el guión, algo más truculento que lo que hacía falta (con los personajes excesivamente caricaturizados, casi tópicos), y encargaron la película a un hombre seguro, pero carente de imaginación.

En defensa de Mann, sin embargo, hay que señalar algunos aciertos, fundamentalmente el fabuloso plano en que la rata Ben mira con odio infinito a su ex amigo Willard. Y la seriedad con que se plantea la particularidad intransferible de cada rata y su consiguiente relación con el amo. Aun en manos de Mann, conseguimos creernos desde el principio de la película la relación —primero, amistosa; luego, de amor, y finalmente de odio— de Willard y sus ratas. Y hay que reconocer que sin esta premisa, cualquier intento posterior de profundizar en la historia hubiera resultado inútil.

Bastante alejada, tanto de la obra genial como del producto despreciable, «La revolución de las ratas» es, por sí misma y por el interés que está despertando, una película a tener en cuenta. ■ DIEGO GALAN.