

guez Méndez. Yo creo que no ha entendido bien el significado ideológico de la investigación teatral, viendo en ella una expresión sistemática de formalismo y de evasión. La investigación del lenguaje teatral sería la nueva monserga, paralela a los procesos tecnológicos, con la que ciertos sectores encubrirían su inmovilidad sustancial. La obsesión de Rodríguez Méndez llega al punto de tomar por obra poco menos que piadosa aquella magnífica versión que el Lebrijano hizo de «Oratorio», simplemente por su forma ceremonial. Las líneas de Rodríguez Méndez están escritas a raíz de estrenarse el montaje de Juan Bernabé, en Barcelona, y quedan ampliamente desvirtuadas por las interpretaciones que la obra sufrió después de distintos auditorios y su prohibición final. Las conexiones entre la forma de «Oratorio» y la cultura popular andaluza, la verdad con que los actores entraron en la ceremonia, parece a Rodríguez Méndez cosa de mimetismos accidentales. El Living, Grotowski y Brecht serían los tres pontífices de la confusión.

Yo creo que es muy legítima —y la comparto totalmente— la preocupación del autor ante las copias elementales, que han sustituido la investigación por el «snobismo». Nuestra trayectoria social, cultural y política es «diferente» y nada podrá hacerse aquí que no tenga en cuenta esas «diferencias». Ahora bien, concluir de ahí que cualquier estudio —sin prejuicios, porque tan «snob» es la adoración como el rechazo sistemáticos— de la investigación teatral nos aparta de la realidad, me parece bastante temerario. Ver formalismo en todo aquello que no se somete a las formas castizas entraña un tipo de patriotismo que yo no comparto en absoluto. Yo entiendo, en fin, que la palabra artista no es

negativa y que el buen teatro lo hacen los buenos artistas, es decir, aquellos que saben utilizar el arte dramático para revelar al hombre y su realidad. Preguntarse cómo debe hacerse esto en un tiempo que ya no es el de Lope de Rueda ni el de Shakespeare me parece no sólo legítimo, sino necesario. ¿O es que el formidable Shakespeare último de Peter Brook no es el resultado de una respetuosa aplicación de muchos años de investigación y de búsqueda? Lo ridículo sería que Brook hiciera a Shakespeare como a Peter Handke. Pero incluso Shakespeare, por la Royal Shakespeare Company, es el resultado de una investigación social y estética que explica la forma teatral —¡bien lejana de ese recital textual que parece reclamar nuestro autor!— a que ha sido sometido. Forma, bien se entiende, que nada tiene que ver con esas aventuras que utilizan a Shakespeare, o a cualquier gran autor, para crear un espectáculo petulante, mimético y menor. ¿Pero renunciaremos a escribir por la palabra ha servido y sirve para decir muchas cosas con las que no estamos de acuerdo?

La investigación, cuando no es formalismo, es una parte sustancial de la evolución y del realismo. ■ J. M.



ARTE

En la década comprendida entre los años 55 y 65, uno de los árbitros del pensamiento estético europeo en su aspecto más cercano a la vanguardia fue Michel Tapié. Es que Michel Tapié fue tal vez la per-

sona que más agudamente supo intuir el gran viraje que en las estructuras del arte se estaban dando en ese tiempo —modificando sustancialmente los presupuestos clásicos—, y que se concretaban de manera fundamental en el aformalismo. Si ese problema ya no es hoy tan candente, es porque el aformalismo, en lo que tenía de demostración, rebasó ampliamente sus objetivos. Respecto al pensamiento de Michel Tapié, como el tiempo le ha concedido la razón, ya no tiene que ser tan polémico como lo fue en aquella época. El azar lo ha puesto hoy cerca de nosotros, gracias a su amistad personal con los directivos de la galería Inguanzo (Madrid), y periódicamente podemos beneficiarnos de su presencia. La actual exposición de esa galería, segunda de su breve historia, está preparada por Michel Tapié y organizada por él.

Maestros japoneses contemporáneos

La pintura oriental —especialmente la de los japoneses y los chinos— sorprende de vez en cuando a los occidentales, cuando éstos la observan, al comprobar que cualquier camino de los que aquí se pretende iniciar en el horizonte de lo sensible, puede estar allí no ya iniciado, sino trillado por largos siglos de experiencia. No digo que eso ocurra siempre, ni deduzco de ello una superioridad de aquel arte sobre éste. Digo simplemente que como los caminos y las historias estilísticas son radicalmente diferentes, muchas veces ocurre que lo que nosotros pretendemos descubrir ya está por ellos desmenuzados hasta el matiz más exquisito. Por ejemplo, cuando en los albores del impresionismo los primeros maestros qui-

sieron abrir de pronto nuevos horizontes y nuevos puntos de vista para el paisaje, apareció de pronto la maravilla de la estampa japonesa, en la cual, y durante siglos, se había llegado a matizaciones tan exquisitas en ese orden, que podíamos encontrar, a lo mejor, una vista del Fuji-Yama tras la curvación de un bambú sobre el río o a través de unas flores de cerezo.

Lo mismo ocurrió cuando los cubistas pretendieron establecer un acuerdo plástico entre la tipografía y la pintura propiamente dicha; que encontraron que los japoneses ya sabían acordar letras y pinturas en un delicadísimo concierto elástico.

La última de esas sorpresas ocurrió muy recientemente, en la época del aformalismo. Cuando la pintura occidental, tras una operación muy drástica, por la cual nada menos que se pretendía suprimir el esqueleto clásico heredado por nuestra pintura, encontró la delicia de la mancha y de la realización espontánea. Pero de pronto, vueltos los ojos hacia el mundo oriental, encontramos que allí, en la China y en el Japón, había ya una tradición de eso: tradición secular, en la cual concurrían otras dos tradiciones conformativas: la de la pintura propiamente dicha y la de la caligrafía. La pintura había cultivado y magnificado un tipo de trazado espontáneo de las cosas, según el cual, por ejemplo, un horizonte, la curvación de un río sobre el paisaje o el trazado sucinto de un bosque, si se beneficiaban de toques fugacísimos de un pincel sabiamente mojado, adquirían algo como un «pathos» genuino. En cuanto a la caligrafía, su tradición siguió un camino rigurosamente distinto a la nuestra. Aquí, de lo que se trataba era de elaborar a la perfección un tipo predeterminado de letra, gótica o redondilla, con perfectos gruesos y perfiles, sin la impronta

humana del que lo trazaba. Allí, de lo que se trataba era de alcanzar la gracia alada de una insinuación gráfica levemente relacionada con un signo. Y tanta importancia llegó a adquirir el signo en sí mismo, más que la significación, que nació allí una cultura del trazo, la cual, por caminos confluyentes, llegó a enlazar con la pintura.

Esa exposición que hoy trae hasta nosotros la galería Inguanzo, está constiuida por jóvenes maestros que ya están en el secreto de la pintura universal:



Onishi.



Kanemitsu.

que saben muy bien cuáles son muchos de los objetivos de la pintura universal, pero que por eso saben también en qué medida pueden beneficiarse del legado de su propia tradición. Muchos de ellos —como Teshigahara, como Onishi, como Suzuki... los hombres no importan excesivamente— conciben a la pintura como una prolon-

gación de la caligrafía. Otros, como Kanemitsu, como Tanaka o como Insho, conciben a la caligrafía como una consecuencia pictorialista... es igual. Todos, cuando se encuentran con la imposición de la materia, pictórica o tintográfica, la exaltan algo más que como un medio, sin llegar a hacer de ellas un fin. Pero lo que tiene interés primordial en todos ellos es su concepción del hecho gráfico o pictórico como un signo del cual apenas si importa que llegue a trascender en símbolo; importa ya en sí mismo, como valor espacial, en relación con los otros signos o en relación con el vacío espacial envolvente. Por eso, al margen ya de la elucubración gráfica, tiene también tanto valor en alguno de ellos —en Isobé, por ejemplo— un leve pretexto formal, el cual, seriado y repetido «con un cierto orden» —o con un cierto desorden—, pero en el cual «la forma» —esa vieja potencia, también occidental— ya no la promueven, uno a uno, todos esos elementos diferenciados, sino todos juntos en su orden. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CANCION

Pan y circo

Un poco de historia: En julio del año pasado, Ravi Shankar se encontró con su amigo y discípulo George Harrison y le pidió ayuda para aliviar la catástrofe del Pakistán Este; las tropas del Presidente Yahya Khan habían desencadenado una campaña de represión, con ejecución