

na nos traía el mensaje purísimo de Cézanne —entendámonos: no su traducción, sino su magisterio—, la introducción al legado cubista, la apertura a Picasso... Lo cual, en aquellos tiempos dubitativos, era emocionante. Luego, tras su primer viaje a París... (tuvo que hacer un viaje a París para parecer que retrocedía), tras ese viaje a París nos trajo el legado del impresionismo. «Para parecer —digo— que retrocedía». Pero no retrocedía. Se detenía, simplemente, para explicarse y para explicar...

Si pienso ahora retrospectivamente toda su obra de ese tiempo, advierto cuánto tuvo que sacrificar de su ímpetu para aprender de sí mismo lo que ignoraba de sí mismo. Ha dejado transcurrir años de sí mismo para contestarse sus propias preguntas. Pero hay que conocerle esa obra —verlo cómo ha ido injertando pacientemente el redescubierto abecedario del color en el magisterio cézanniano del orden formal, intuirle cómo ha ido alzándose desde la impresión a la expresión—, hay que conocerle, digo, toda esa obra para comprender todo lo que ha rechazado de brillantez aparente para captar la eficacia real de cualquiera de sus posiciones.

Lo cierto es que ahora, Pérez Aguilera tampoco está en eso. Digamos que ha accedido a la expresividad del color. Con plena conciencia de ello, ha dejado que un cierto vegetalismo cromático y deliberadamente barroco inunde la superficie de su lienzo con la conscientemente loca expresividad de su cromatismo. Tratándose de Pérez Aguilera, puedo esperar que esa fase de su pintura sea también una etapa experimental de la analítica a que él ha sometido su vida de pintor...

Pero, ¿es que hay algo



de él y en él que no sea una experiencia? He dicho muchas veces, de la pintura y el arte en general, que es verdaderamente viva cuando se realiza con problemas y no con soluciones. Me parece Miguel Pérez Aguilera un ejemplo no sólo vivo, sino consciente de ello... y, además, heroico. Porque al querer reducir a problema lo que para él es una solución, adopta lo que es menos lucido de todo eso: adopta incluso la pedagogía.

Por ejemplo, cuando él ya tenía perfectamente asimilado a Cézanne, y, más que a Cézanne, al Picasso cristalizado, su contacto con la fisiología del impresionismo lo llevó a analizarlo. Nadie ha analizado más que él una gramática de la «impresión» cromática. Lo cual parecería una vuelta atrás. En él no era así. Es que él conoció a la forma cubizada antes que la sintaxis del color. Y para conocer bien el color tenía que reducirlo a problema...

Yo espero ahora a ver a dónde conduce la experiencia expresionista de su color-expresión... Porque, insisto, eso es lo que verdaderamente llega a emocionarnos de ese artista: la lucidez —y hasta la frialdad— con que es capaz de renunciar a exhibir la facilidad de sus posibilidades y de sus

facultades para constreñirse a su propia auto-pedagogía. Se podría argüir que tal vez con ese casi espartano sentido de su sacrificio se va a malograr un pintor para que nos quede un oscuro gran pedagogo. Tal vez... Pero no: El pintor está ahí. Puede que no se lo vea tan fácilmente. Pero ahí está, y ya se verá cuando llegue la hora.

Esa exposición me ha servido para desempolvar algunos recuerdos, relacionados todos con aquella ciudad que, por lo demás, es inolvidable. Por ejemplo, firma la introducción a ese catálogo Celestino Fernández... Yo me acuerdo de alguna batalla escrita que él libró entonces defendiendo posiciones nuevas. Pero, en fin, esos no son más que recuerdos... ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

«Danzón de exequias», por Dítirambo

Había cierta decepción en los organizadores. Es lógico. Las Jor-

nadas Universitarias de Teatro, planteadas por Anue en el ámbito de los Colegios Mayores valencianos, habían tropezado con imprevistas dificultades. Además de programar cuatro espectáculos, se había confiado a tres críticos que desarrollaran los temas de «Nuevos autores españoles», «La estética del teatro independiente» y «El teatro independiente», durante tres noches, en los Colegios Mayores de Alejandro Salazar, las Madres Reparadoras y La Asunción. Y las conferencias no habían sido autorizadas. La publicidad había salido tarde, esperando que el problema pudiera resolverse. El resultado era que, aparte de haber perdido las Jornadas un aspecto esencial de su vertebración, el teatro del Colegio San José, donde el grupo Dítirambo, de Madrid, presentaba su interesante versión de «Escorial», de Ghelderode, contaba con un número de espectadores muy inferior al que el espectáculo y la ambición inicial de las Jornadas merecían. El hecho, por lo demás, era desconcertante. ¿Qué alcance tiene el que medio centenar de estudiantes se reúnan en tres Colegios Mayores para analizar el teatro independiente? ¿A caso no se está mostrando ese teatro paralelamente? ¿Qué falsa dimensión no alcanzan ciertos actos ante estas frustraciones? Las Jornadas Universitarias de Teatro, organizadas por una asociación oficial en el marco de unos centros culturales, han visto así mermada su posibilidad de servir al estudiante y a la vida teatral de la ciudad.

Los grupos seleccionados son: Dítirambo, de Madrid, con «Danzón de exequias», versión libre de Paco Nieva del drama de Ghelderode; Els Comediants, de Barcelona, con su pantomima «Non plus plis»; Teatro Libre, de Madrid, con

«Las aves», de Aristófanes, y Uevo, de Valencia, con «Denotar una cosa o donar indici d'ella», un documento sobre la tortura.

Comentada ya el «Non plus plis» en esta revista, a raíz de su participación en el ciclo que Barcelona dedicó a la memoria de Adrià Gual, y después, con ocasión de sus representaciones madrileñas, quiero hablar ahora del «Danzón de exequias», espectáculo con el que Dítirambo afirma decididamente su personalidad entre nuestros grupos independientes. Recordemos su discutida «Paraphernalia de la olla podrida», trabajo muy sugestivo a partir del extenso y sorprendente texto de Miguel Romeo Esteo. Desarrollaba allí Dítirambo una concepción ceremonial de la imagen y del ritmo escénicos, abordados los tiempos, los espacios, los sonidos y las palabras con una sensibilidad y una mirada radicalmente antinaturalistas.

Buena parte de aquel trabajo reaparece ahora en la base del «Danzón de exequias». También el drama discurre en un ámbito cerrado, siendo antes la interpretación alucinada de una acción, que la acción misma. También las imágenes, alejadas en principio de cualquier pretensión imitativa, reencuentran sus modelos a través de un juicio crítico de la Historia. Es, como Ghelderode quería, la expresión enfermiza de una determinada cultura, las imágenes de un gusto por la decrepitud y la muerte. ¿No está, acaso, la pintura española llena de estas magnificaciones del horror?

La obra de Ghelderode tiene un protagonista concreto y sucede en un lugar preciso. Lo que supone, me parece, que el juego fantasmal del personaje, su doble rostro del Rey y del bufón en la atmósfera podrida de su estancia, es una reflexión sobre el poder

y, a la vez, un esfuerzo del dramaturgo por crear la iconografía de una forma histórica de absolutismo.

A conseguir cuanto digo han dedicado los de Dítirambo todo su esfuerzo, transformando el escenario en el oscuro espacio que contiene todas las identidades de un tirano, desligado y temeroso ante la evolución y la vida. En este sentido, acusando todas las mediaciones culturales pertinentes, el trabajo de Dítirambo mantiene un tono muy estimable en todo momento —la imagen de la muerte emanando de quien vive ya en la muerte—, con pasajes verdaderamente ricos y creativos. Menos claro está el tratamiento del texto, cuya plasticidad no siempre se acomoda a la imagen, a menudo perdido en el sótano del espectáculo. Que no haya el menor asomo de naturalismo me parece muy bien; pero es obvio que el texto tiene un valor, no siempre bien abordado por un trabajo totalmente pendiente de la imagen.

«Danzón de exequias» debe registrarse como otra prueba de la madurez y trabajo de nuestro teatro independiente, a pesar de encontrar obstáculos que nadie pondría, por citar dos ejemplos, a Peret o a Manolo Escobar. ■ JOSE MONTELEON.

En México, con Eduardo Quiles

Conocíamos a Eduardo Quiles como uno más en esa lista de autores «marginales» que se citan de vez en cuando a la hora de señalar la existencia de un teatro español irrealizado. Habíamos leído algunas de sus obras como jurado de varios premios teatrales, en los que siempre salvaron las primeras eliminatorias. Lémos en alguna parte que fue premiado en