

mentos figurativos anteriores. Había, en su vieja figuración, una especie de latente metafisismo que luego, en su etapa aformal, abandonó desde un punto de vista estilístico. Las rutas de la pintura son muy misteriosas. ¿Por qué eligió esa etapa? Es decir, ¿por qué eligió ese camino, no Juana, sino su pintura? Acaso porque necesitaba alejarse de sí misma para reencontrarse. Lo cierto es que, ahora, la pintura de Juana Francés ha vuelto al cauce estilístico que la caracterizaba hace unos años. Ya no pinta como entonces pintaba, porque se ha transformado la realidad. Acaso se ha transformado también algo el estilo, pero dentro de los mismos cauces. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Homenaje a Millares

LUIS DE PABLO, GELU BARBU Y MANOLO MILLARES.—Los días 8 y 9 de mayo constataron en el teatro Pérez Galdós, de Las Palmas, el triunfo de un material coreográfico imaginativo, rebelde, cáldo y deslumbrante, con el que la isla rendía homenaje —a través del ballet de Gelu Barbu, la escena creada por Lo-

renzo Godoy y el temblor psicodélico de la «Historia natural» de Luis de Pablo— a su hijo predilecto, el pintor Manolo Millares, y ante la presencia de su viuda, Elvireta Escoblo, y del subdirector general de Teatro, Mario Antolín Paz. Allí estaban los homúnculos oprimidos, la humildad de las arpilleras, el grito detonante de los grafismos, en un constante flujo ascendente desde la excitación y el miedo: la música de Luis de Pablo —la más desnuda y terrible de sus piezas electrónicas— actuó de vehículo catalizador. Blanco, negro y rojo: los colores preferidos por Millares, desde los que se mueve todo el ballet con el arte hierático y patético de la primera bailarina, Heather Robertson, y los restantes miembros de la academia local del que fuera primer bailarín de la Opera de Bucarest. Era la tercera ocasión en que se escuchaba en un auditorio «Historia natural» (1972), de este compositor tan vinculado desde sus primeros ensayos vanguardistas al espíritu experimental de los pintores que, con Manolo, formaron el grupo El Paso, en la década de los cincuenta. La complejidad de tonos, el masoquismo acústico, la intermitencia, los himnos maóistas, inteligente mente e

empleados junto a salmodias orientales, la búsqueda de la nada, crean una atmósfera adecuada para dar plástica al desgarramiento del ballet, el descubrimiento de la sangre fratricida, de la cuerda agonizante. El mejor mensaje de toda la obra millariana revivió con todos sus matices imbuídos de frustración, humildad y ruptura; las ósmosis fueron perfectamente conseguidas, y la comunicación del auditorio hacia la rabia y el temor, también. Un acontecimiento digno que analice la memoria del pintor canario más universal, prematuramente fallecido de cáncer (Madrid, 1972). El subdirector general de Teatro señaló que este acontecimiento debe trascender por encima de las islas, ser representado en salas de Madrid y Barcelona, ya que este bien logrado fruto de la embrionaria cultura local —bien que con aditamentos foráneos— goza de unas calidades estéticas poco frecuentes. Las islas, ahora más que nunca, necesitan la promoción y el conocimiento transatlántico y un acontecimiento de este rango no debe quedar reducido al pequeño auditorio local. Porque parece que —por otra parte— las islas bullen ahora más que nunca y la revitalización cultural es patente. Un gran home-

naje, digno de la purificación, la mística, la barbarie y el personal mundo vital y pictórico de Millares, construido con el apoyo de la Caja Insular de Ahorros. Las connotaciones ideológicas estaban claras: parece que ese «aperturaismo» proporciona, pese a las restricciones, un nuevo margen de aire fresco, del que tan necesitados estábamos siempre. Por una vez, un espectáculo admirable que debe trascender los estrechos ámbitos insulares. ■ LUIS LEON BARRETO.



Teatro español: Rianza, Nieva, Hormigón, Nieva

Si consideramos en su conjunto el volumen que la colección teatral de «Cuadernos para el Diálogo» acaba de dedicar a Rianza, Nieva y Hormigón, tendremos que declarar un material vivo y polémico de primer orden. Porque con tener separado interés los textos dramáticos elegidos, su presencia en un mismo libro conduce a inevitables confrontaciones. Doy por escritas y conocidas del lector las habituales consideraciones generales en torno a la existencia de una serie de autores españoles que, frenados por la censura y la actual estructura socio-mercantil del hecho teatral —puntos de los que habla ampliamente Miguel Bilibatúa en la introducción del volumen—, no consiguen el estreno de sus obras. Importa, ciñéndonos a la propuesta concreta de este libro, contrastar las personalidades dramáticas de Rianza, Nieva y Hormi-

gón, claramente distintas y expresión de tres respuestas en torno a lo que hoy deba entenderse por realismo. Discrepancia que —al margen de aceptar distintas formas de realismo— señala la necesidad de rehuir cualquier generalización estrecha en torno a la estética de los «nuevos» autores españoles. Decir que los tres textos tienen interés y que sus autores son conscientes de que hoy por hoy sólo pueden juzgarse como literatura, es importante y señala uno de los puntos que sí cabe declarar generalmente compartidos. Nieva, por ejemplo, de quien se publican varias obras breves, se proclama «teatrante», convenciéndose como está de que él sólo propone un libreto al modo del que poseen las óperas. También Hormigón, con ser tan distinta la poética de su «Judith y Holofernes», arraigada en el más escolástico de los brechtismos, hace la petición de que su texto no sea juzgado como obra teatral hasta tanto suba a un escenario. Y en cuanto a la obra de Rianza, muy ingeniosa y muy complicada, acusa a las claras la exigencia del recorte que la clarifique para un escenario. Es esta coincidencia de los tres autores, sin embargo, quizá más accidental que profunda. Por cuanto si en parte nace de la creciente tendencia a ver en el teatro una expresión nítidamente diferenciada de la literatura dramática, acusa también el hecho de que son obras inestrenadas, a las que es justo declarar conformadas y publicadas sin la experiencia y reordenación de los escenarios. Bastaría, en efecto, que Rianza, Nieva y Hormigón hubieran estrenado las obras que publican para que sus textos tuvieran una medida, una connotación escénica reales, de las que así, necesariamente, carecen. Si en el paso del texto escrito al escenario existe siempre un margen de incertidumbre, en el caso de los autores comentados y de cuantos hoy se en-

cuentran en su caso, este margen es una verdadera interrogación todavía sin despejar. Si tuviéramos que esquematizar, podríamos decir que la obra de Nieva quiere asentarse en Artaud; la de Hormigón, en Brecht, y la de Rianza, en la sátira violenta del pseudoartaudismo y del seudobrechtismo, entre otras muchas cosas satirizadas. Para mí, en todo caso, el trabajo de Nieva es el más personal, el que surge de una manera de ver la vida menos ligada a ninguna preceptiva estética. En el «furor» de Nieva contra el dogmatismo y el aburrimiento nacionales, en sus exigencias de «transgresiones» de la moral social dominante, veo yo —más allá de las situaciones e imágenes concretas con que ejemplifica Nieva esa transgresión— un discurso preciso, menos abstracto de lo que pudiera parecer en principio, precisamente por la concreción que a este discurso dan las agudas e indirectas referencias a nuestro mundo. A Nieva, uno lo siente impotentemente furioso bajo las losas, dogmas y mediocridades que nuestra propia experiencia detecta. Viendo así a ser su desesperación, lejos de un ceremonialismo mimético o de un eco de las teorías de Artaud, una voz que se consolida por su capacidad de hacernos sentir y comprender las fuerzas antagonistas que la amordazan. La ideología de Nieva me parece nítida, a condición de incluir en el concepto de ideología una experiencia vivencial y una serie de peticiones que no cabe articular como un decálogo. Se trata, simplemente, de postular un concepto más amplio de la razón y no de defender la irracionalidad. El caso de Hormigón es todo lo contrario que el de Nieva. El erotismo tan decisivo en la investigación que este último —autor de una literatura plástica y libertina, muy ajustada a su rebelión— hace de la «represión sexual», dentro de un marco cultural que excede dicho extremo, no existe en la pie-

