

benedictinos, donde quería entrar, le aconseja que se ponga de preceptor de un joven, hijo del conde de Moresée. En su castillo pasará cuatro meses, y esos ciento veinte días son contados minuciosamente en cuatrocientas páginas de novela. La vida lujosa del castillo, su humillación por parte de un alumno que le desprecia y maltrata, ecos del Frente Popular francés (estamos en 1937) y de la guerra de España; su primer amor con una dama invitada por sus amos —todo es contado con amenidad y pulcritud—. Es un libro de un clasicismo olvidado y de un autor de sesenta años que, sin duda, regresará a su vida serena después de esta nueva aparición mundana. ■ RAMON CHAO.

ARTE

Hace tres o cuatro años conocí a Andrés Nagel en San Sebastián, con motivo de uno de esos premios donostiarros de arte vasco, de los que no recuerdo ahora si él obtuvo alguno. Recuerdo que su escultura me sorprendió a mí, pero también le sorprendió a Eduardo Chillida, como sorprenden los descubrimientos. Y eso... eso era verdaderamente raro. Porque la escultura de Nagel estaba en las antipodas conceptuales de la de Chillida. Yo diría más: era una escultura "anti-Chillida". Le sorprendió a Chillida, digo... Claro, sorprende siempre lo que no se espera, porque, acaso, viene planteado en un orden de cosas totalmente adverso al de uno. Pero sorprenderse, maravillarse, en el concepto platónico de las cosas, "es comenzar a entender". Andrés Nagel —¿no tiene algo de germánico, de no vasco, ese nombre?— ha hecho recientemente una exposición en la galería Iolas-Velasco.

Galería Iolas-Velasco: esculturas de Andrés Nagel. Madrid

De cualquier manera, por germánico o simplemente por vasco, lo que Andrés Nagel no quiere, evidentemente, es hacer uso del legado clásico —mediterráneo— de la forma. Acaso él no sea tan consciente de esa inquina fundamental que yo le veo incrustada en las fibras más profundas de su naturaleza de escultor. Pero yo lo veo así. Cuando Nagel hace uso, con toda su fuerza, de lo que llamaré «cultura del pantalón», se está oponiendo culturalmente a los bellos desnudos áticos, a las consabidas Afroditas de Milos y de Cirene, pero también a los armoniosos pliegues de la divinidad de Samotracia y de esa Niké graciosa que se calza la sandalia... Nagel lucha contra el pliegue desde la arruga y contra el desnudo desde el «en cueros». Nagel luchará siempre en favor del derecho que le asistirá a Alejandro de Macedonia a tener una verruga en la nariz, contra el deber que pareció asistir a sus panegiristas de idealizarlo como algo olímpico...

Pero lo que hace Nagel tampoco es lo que hizo el mundo romano. Los romanos —los grandes retratistas de la escultura— defendían también la posible verruga en la nariz, porque estaban proponiendo el tipo diferenciado frente al arquetipo olímpico... Nagel ni siquiera propone eso. Adviértase que sus figuras incluso pueden carecer de la cabeza diferenciadora. Nagel propone la renuncia al arquetipo y, sobrepasando ese objetivo, la renuncia también al tipo... No propone la genericidad olímpica —que eso sería el arquetipo—: El arquetipo sería el máximo común divisor de las facultades humanas. Nagel propone la generalidad gregaria de nuestras peculiaridades: El mínimo común múltiplo



de nuestras debilidades...

De nuestras debilidades antiarquetípicas. Por esa renuncia, Nagel rechaza la vertical de sus figuras y la limite de la posesión de un centro de gravedad. Por eso no pesan: No quieren pesar. Y por eso no quieren pesar es por lo que usa de una serie de materiales livianos anti-escultóricos para la concreción de sus figuras. De ahí, ese aire de vencidos de cada uno de sus personajes.

Pero en el fondo, el argumento fundamental de la escultura de Nagel es su antiidealismo. Esa es una escultura profundamente antifascista. En la Alemania hitleriana, esa escultura hubiera merecido el honor de ser quemada por lo que aquellos salvadores de patrias consideraban «un arte degenerado». Me gustaría suponer —y no puedo evitar una sonrisa al pensarlo— la estatua de un héroe concebida por Andrés Nagel.

Pero, en fin, estoy describiendo a esa escultura, a pesar de todo, por sus caracteres negativos. Nadie niega si no es para afirmar.

¿Y qué es lo que afirma Nagel? Está afirmando las condiciones esenciales y fundamentales en las que tiene que asentarse un realismo... un nuevo rea-

lismo. En estos tiempos en los que —dicen— está naciendo un nuevo realismo, por aquello de la llamada crisis de la abstracción, a cualquier cosa se le llama «realismo». Lo de Nagel sí que lo es. Eso es realismo no porque sea representativo, sino porque está afirmando una serie de realidades por encima de toda posible idealización. «La Primavera», de Botticelli, que era ciertamente muy representativa, no era, sin embargo, «realismo»: Era idealismo... más o menos. «El aquelarre», de Goya, que no era una traslación directa de la realidad, no tenía nada de idealista: Era realista. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

«Compañero presidente, compañero», Premio Alcoy 74

Para un premio, fue una jornada perfecta. Como debieran serlo, y

rara vez lo son, las jornadas mayores de nuestros premios teatrales.

Se habían presentado exactamente 39 obras, sometidas a un Jurado formado por hombres de teatro de la propia ciudad, más el autor de la obra que ganó el año anterior, más críticos de Barcelona y de Madrid. Cuatro obras fueron proclamadas finalistas, cuyos títulos y autores podemos dar, por ser premio que se resuelve sin plica, con los nombres de los dramaturgos siempre al descubierto. Las obras en cuestión fueron: *La perdiz*, de Javier Navarro; *Lo cadafal que s'alxequí*, de Miguel López; *La buena vida*, de Fernando Macías, y *Compañero presidente, compañero*, de Daniel Cortezón. Las votaciones posteriores redujeron la lista a los dos últimos títulos. En este punto, el debate fue largo y complicado. La pieza de Macías parecía a algunos más hecha, dramáticamente más acabada. La obra de Cortezón, sobre la caída de Allende, se inscribía dentro de un teatro documento bien informado, serio, pero necesitado de una equilibrada y nada fácil reelaboración con vistas a la puesta en escena. Por mayoría —y contó decisivamente el voto de los alcoyanos del Jurado— se impuso la obra de Cortezón, que ganó así el Premio Alcoy 1974. Un premio que a estas alturas, y al margen de las conocidas consideraciones sobre la eficacia o ineficacia de tales manifestaciones, bien puede estimarse como el más serio de cuantos existen en España creados y dotados por un particular.

Por la noche, en el Teatro-Circo, el grupo La Cazuella, de Alcoy, estrenó el premio del año anterior. Se titula la obra *Moltes variacions per un coixí* («Demasiadas variaciones para una almohada») y su autor es Frederic Martínez-Solbes. El drama, de tres personajes, plantea, visto con el público de Alcoy, muchas cuestiones positivas. La

primera quizá sería la vinculación del idioma de Martínez-Solbes a un tema importante. Vale la pena detenerse en este punto. El bilingüismo obligado de muchas de nuestras regiones se traduce, en lo que al teatro se refiere, en una asociación del idioma propio al sainete o a la obrera menor, mientras el castellano se vincula a los dramas y temas de mayor nivel. En Alcoy, esto fue patente. El público buscaba una y otra vez los elementos cómicos de lo que poco a poco tuvo que ir aceptando como drama. Los resultados obtenidos por La Cazuella —en una dirección de Mario Silvestre— no pudieron ser más satisfactorios. Fue una lucha ganada contra corriente, que sienta un precedente teatral de gran interés para la vida cultural de la ciudad.

La obra trasunta una problemática fuertemente autobiográfica. El autor la ha trascendido valiéndose, entre otras cosas, de una anécdota que, a buen seguro, sobrepasa su experiencia cotidiana. Pero las ideas y los sentimientos de *Moltes variacions per un coixí* pertenecen a un tipo de español de nuestros días fácilmente identificable. Se plantean los problemas de la soledad, de la relación con los demás, de las oscuras represiones sexuales, de la violencia como afirmación, de la incoherencia última de un juego social que no acaba de entenderse y del que no se es parte. Los tres personajes de Martínez-Solbes, representados con todo decoro por los actores de La Cazuella, no hacen sino interrogarse sobre estas cuestiones y buscar salidas, que luego se revelan falsas. La obra acaba casi en el mismo punto en que empieza. Ninguna variación podrá salvarles, porque es el tema, su manera de estar en la sociedad y en el mundo, cuanto hay en ellos de expresión de un momento y una época, lo que está viciado y no admite ninguna respuesta satisfactoria.