

dentro de la emigración española y trabó contacto con artistas como Paco Ibáñez, Colette Magny, Georges Moustaki y otros.

De la primera serie de canciones, unificadas formalmente por su mayor aскетismo, sencillez y directividad, son las experiencias relativas al redescubrimiento de la canción popular («En la mina El Tarancón»), la difusión de autores lejanos («Pobre del cantor... de nuestras vidas que no arriesga la cuerda por no arriesgar la vida», del cubano Pablo

a que tenemos sometida nuestra trompa receptiva con tanto martilleo aplastante de seudocanción.

Hay que señalar, finalmente, que Elisa Serna no pertenece a la galería de cantantes-con-buena-voz, pero tampoco falta que le hace. Los que hacen de esto una cuestión de honor olvidan, ante todo, que estamos frente a una voz poderosa, no por la potencia, sino por la calidad de su denuncia; una voz bella, no por sus matices, sino por el sentido de su dicción; una voz solidaria,

fesar que me sorprendió observar, entre un público que difería bastante del habitual de los conciertos al uso, la presencia de las cámaras de televisión, prestas, como yo, a no desaprovechar la ocasión. Esta era prometedora en grado sumo: cuatro composiciones de músicos españoles residentes en el extranjero y otra de un autor alemán; tres de estas obras, estrenos absolutos en España; y, por último, un director que reaparece entre nosotros tras algún tiempo de ausencia: Arturo Tamayo.

Sigamos el hilo del programa: **Trío para guitarra, flauta y percusión**, de José Luis Delás —residente en Colonia—, hizo gala, ya desde la hoja ciclostilada que nos entregaron en la entrada a guisa de programa de mano, de una construcción rigurosa en base a un compromiso adorniano que se centra en la sustancia del material sonoro antes que en su intencionalidad o, incluso, su «comunicabilidad»; por más que ésta queda salvada en definitiva por la enorme riqueza y contención que la obra, especialmente en el aspecto percusivo, presenta: características ambas que no cabía deducir del tono de los comentarios incluidos a propósito de esta obra en el citado programa de mano; un tono impensable, sobre todo si parte de la posesión de la razón.

Caura —«casa oscura», en ladino—, de Juan Hidalgo, data de 1958, es decir, algunos años antes de que el compositor canario iniciara sus actividades ZAJ. Según propia confesión del autor, la obra consta de dos partes diferenciadas: una, construida estrictamente de acuerdo con los principios serial-estructurales; otra, inventada «a ojos», nota por nota. Como quiera que es imperceptible dónde empieza una y acaba la otra, cabe concluir que, o bien da lo mismo guiarse por el método que por la inspiración, o bien Hidalgo es un genio. Por cierto que hay quien se apunta a las dos posibilidades,

el propio Juan Hidalgo: «Desde entonces la música sería lestructural, perdido para mí todo interés. ¿Estructural o no estructural? Eso ya no era the question».

Con «**Estrofas**», de Enrique Raxach —establecido en Holanda—, llegó a su final la primera parte del concierto. Esta obra, constructivista, data de 1962, y pretendió en su momento vincular su vanguardismo estrechamente a la situación en que surgió; hoy, trece años más tarde, quizá no sirva para darnos idea de la aportación ulterior de Raxach, aunque, de hecho, nos dio al menos la medida de su actitud ante la producción musical.

Abrió la segunda parte «**Pour le piano**», de Arturo Tamayo. Se trata de una obra de teatro musical, y consiste, esquemáticamente, en la lucha de una pianista contra una cuerda en mal estado y un individuo recalcitrante —el propio compositor— que, al pie del escenario, hace todo lo posible por impedir su actuación, armado de un estridente magnetón y unas cuantas pelotas de ping-pong. El pequeño «happening» —bastante más comedido que los que presentara Juan Hidalgo allá por el año 67— fue muy ovacionado, extendiéndose los aplausos al traslado del piano a un extremo de la escena para que el concierto pudiera continuar.

Einander Bedingendes, del alemán Hans-Joachim Hespos —segundo estreno en España—, no fue, a mi juicio, de lo más destacado del programa, aunque sí valió para poner de relieve las impresionantes facultades del flautista Andrés Carreres, a cuyo cargo corrió la ejecución de un solo de tremenda dificultad.

La última obra, y el tercer estreno, fue **Quasi una cadenza**, de Gonzalo Olavide. Fue también la que requirió mayor contingente de intérpretes —once—. Aunque se autocalifica de «sucesión de tensiones», lo más fácil de distinguir en ella es el juego paródico con esa forma típica de conclu-

sión, sirviendo el piano como elemento aglutinante de las muy variadas propuestas que constituyen la obra hasta que un extraño motivo, repetido al unísono por piano y percusión, la hace llegar a su fin.

Basta echar a su ojeada a su «currículum» para comprobar que la actuación de Arturo Tamayo es una auténtica «recuperación». Por lo que respecta al grupo instrumental, ya hemos hablado de Carreres, y podríamos seguir con Pedro León, violín, o con Elisa Agudiez, excelente pianista en la obra de Olavide y buena actriz cómica en la de Tamayo; pero, en fin, no conviene agobiar más al lector: después de todo, allí estaba la televisión.

■ JOSE RAMON RUBIO.

chero que nos hacían nuestras abuelas... ¡cuando lo aromatizaban con yerbabuena! Que se perdona un cierto desahogo personal... ¿Adónde habrá ido a parar aquel gusto sutilísimo inventado por una civilización sin gastronomos —el gusto de la yerbabuena en el caldo—, que alguna vez vuelve a nuestro recuerdo desde nuestra infancia?

Juan Romero. Galería Kreiser Dos. Madrid.

Que se me perdona, digo, los recuerdos que me asaltan tras la conversación con Juanito Romero, pero es que no hay manera de evitarlo. No habría manera de evitarlo, aunque no hubiese hablado con él. Toda su exposición, y yo creo que toda su obra, es una incitación al recuerdo. Al recuerdo de todo: Porque él se acuerda de lo suyo, pero —es lo que pasa con el recuerdo de los creadores— tras el recuerdo suyo aflora el de los demás. Eso es lo que pasa, por ejemplo, con Proust: yo siempre, cuando le leo, vuelvo a retazos dormidos de mi propia infancia.

Proust... Proust... ¿Qué es lo que me hace pensar y evocar a Proust, cuando de lo que se trata aquí es de Juanito Romero? Pasa eso: No que Juan Romero tenga que ver con Proust, sino que ambos, el novelista y él, son potenciadores de lo que acaban de vivir o de lo que acaban de evocar de lo vivido. Eso es lo que hace unos años —ya no— constituiría una circunstancia morbida para cierto pensamiento crítico: que diría que todo eso es «literaria».

Y claro que lo es. Es una pintura para contar: para contar cosas vividas o intuidas: impresiones o recuerdos. Tanto es así, que es una pintura escrita, en el sentido formal de la palabra. Empieza por no tener sentido de las formas gráficas: Ni de la volumetría. Sus formas son,



Elisa Serna.

Milanes) o el intento personal de acceder a una comunicación eficaz («Rómpete, guitarra»). El poemario nacional está representado, asimismo, por la pluma de Miguel Hernández, en una adaptación libre de su obra «Las cárceles», tema siempre vigente y que sintoniza muy bien con todo lo expuesto.

Viene después el momento de la experimentación musical. Obsesionada por encontrar la esencia de nuestra conciencia cultural, Elisa Serna bucea en las raíces armónicas flamencocarábicas, y, aún más, a partir de ellas quiere acceder a un grado de expresividad totalmente propia y, por ello, actual. El resultado no es siempre perfecto, pero sí a menudo aleccionador. Temas como «Con los dientes», «Quejido» o el propio título del álbum son canciones que van ganando con las sucesivas audiciones, y ello precisamente por la malformación congénita

en definitiva. ■ ALVARO FEITO.

Este tiempo ha de acabar, Elisa Serna. Edigsa.

MUSICA

Vanguardia y televisión

A la vista de una escueta nota en la prensa diaria, que anunciaba «concierto de música actual española y alemana», y con la convicción, derivada de la experiencia, de que en estas manifestaciones de música libre una de las cosas más libres es la entrada, me dispuse a asistir de nuevo a un concierto en la sala Fénix. He de con-



Juan Romero.

más que formas dibujadas, formas escritas... con una recurrencia a lo que debía haber en la pre-escritura con el dibujo en trance de metamorfosearse en letra y cifra.

Porque, claro, Juanito Romero dibuja. Pero no dibuja como suelen hacerlo los pintores, buscando la melodía de la forma. El va buscando la definición casi escrituraria de lo que pretende comunicarnos. Y en esa tesitura, él somete a la ley de las definiciones literales (iba a decir «literarias», pero me parece excesivo) hasta al propio color. Sí, Juanito pinta. Pero pinta no para traducir la fiesta cromática de un entorno visible, sino haciendo que el color sea también color-literatista: color de estados anímicos, amarillos, naranjas, azules. Es decir, su literalismo, quiero decir, su escriturismo, no se define solamente por el hecho de que Romerito lo que hace con su pintura es contar; se define, fundamentalmente, porque su palabra está expresada linealmente, no formalmente... Es decir, sus líneas pueden referirse a formas, pero sus formas no tienen, no quieren tener, ni gravedad ni volumetría.

Y otra cuestión. Importa referirse a ella, porque hay que salir al paso de una definición muy tentadora a la hora

de tener en cuenta la pintura de Juanito Romero: Nada de «naïf». Es cierto que algunas de sus pinturas recuerdan esa concepción. Pero Juan Romero hace la pintura que hace después de tener asimilada, como cualquier artista, mucha historia del arte y mucha visión de la pintura. Lo que ocurre es que él realiza la pintura que él necesita. Toda pintura —todo arte— está hecha para expresar realidades. La de Juan Romero está hecha para contar: esta exposición es un ejemplo característico de ello. Y él lo que ha hecho es asumir la pintura escrituraria para expresar la realidad que le interesa: él lo que quiere es contar.

Juanito Romero tuvo una vez, en la Bienal de París —porque ha vivido bastantes años en París—, el premio de la crítica. Pero él, tranquilo. El es, sin proponerse eso directamente, uno de los artistas más originales de la nueva pintura española. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

**Sevilla:
Las misiones pedagógicas
de Paco Cuadrado**

El grabado está en alza en Sevilla. En la ga-

lería Damas, de la calle Asunción, veintiséis grabadores han tenido la buena idea de montar una colectiva para mostrar qué es el grabado, cómo se hace. Pusieron allí un tórculo, llevaron planchas, organizaron visitas de escolares. «Grábelo usted mismo» era lo que venían a decir, en una muestra de arte vivo, haciendo en serio lo que comercialmente estuvo de moda hace unos años en las playas de nuestras costas turísticas, aquello que cada cual pagaba sus cinco duros, se ponía ante la centrifugadora, le colocaba el rectángulo de cartulina e iba mezclando esmaltes de unos grandes, gra-sientes botes.

La experiencia de la sala Damas ha sido positiva hasta el punto de que Zóbel ha comentado:

—Aunque conozco bastante de lo que se hace en Sevilla, me ha sorprendido el conjunto de esta exposición y creo que debería mostrarse fuera del ámbito local...

Cortijo, Teresa Duclós, Paco García Gómez, Paco Reina, Rolando, Manuel Salinas, Margarita Sierra, en la galería Damas han estado muchos grabadores «sin otro nexo de unión que su arte», como ha señalado A. Rodríguez en «La Ilustración Regional».

Pero la historia del grabado en Sevilla viene de mucho antes de esta colectiva de Damas. Alentada por Paco Cortijo, en los primeros años sesenta hubo toda una escuela sevillana de grabado popular: Cuadrado, Olmos, Cristóbal... De todos ellos, a pesar de la prisión y del hambre, Paco Cuadrado ha permanecido con un fervor monogámico fiel al grabado. No entro ni salgo —Morenos Galvanes tiene la Santa Crítica que lo sabrán demostrar— en la viabilidad del realismo social que Cuadrado sigue cultivando; no es mi intención formular juicio alguno sobre sus nuevas y trágicas «nuevas escenas andaluzas», tan alejadas del sainete y de la copia: la huelga, el paro, el apañeo de la aceituna, la represión, la cárcel... (Si me gustaría hacer un paralelo, que viene dado, entre dos artes populares, por sus modos de expresión y por su intención: entre los linóleos de Paco Cuadrado y las letrillas, como él las llama, de Manolo Gerena.)

En su fervor por el grabado, Paco Cuadrado ha iniciado —por ahora en solitario, quizá dentro de unas semanas con un colectivo— las que yo llamaría sus «Misiones Pedagógicas». Cuadrado ha visto que a las galerías de arte en

Sevilla van únicamente los que habitualmente visitan las galerías de arte, y en la perogrullada quiero que vaya toda una sociología de urgencia de la cultura en el Sur. Cuando a la colectiva de grabados de Damas han ido escolares de los barrios, bachilleres de los Institutos, ha sido un público nuevo el que se ha incorporado a este universo de colgar cuadros en un sitio, de siete a diez de la noche. Cuadrado le ha visto la punta a esta aproximación, y ha iniciado la guerra por su cuenta. Una guerra solitaria por barrios y fábricas. Que yo sepa, Cuadrado ya ha colgado sus trágicos grabados andaluces en la barriada de San Jerónimo, en un club obrero de la Macarena, en otro parroquial del Plantinar, en la fábrica de Construcciónes Aeronáuticas... Y tiene cuerda para rato, porque piensa seguir este itinerario por una Sevilla alejada de la cultura y de las salas de exposiciones, del entendimiento más alienador del arte.

Estos mítines que los grabados de Cuadrado dan por los barrios tienen su historia. Hace cosa de un año vino por casa a que le hiciera unos textos para unas exposiciones en Asturias y en Alicante:

—No veas cómo respondió la gente en Alcoy... Eso es lo que nos hace falta aquí; si los trabajadores no van a las galerías, porque es algo muy alejado en todos los sentidos, llevar el arte a los barrios, y decirles que eso mismo es lo que hay en las galerías.

Porque en las exposiciones no se limita a colgar unos grabados. Cuadrado realiza coloquios sobre los problemas del arte en España, sobre las técnicas del grabado, sobre los entresijos de la cultura popular. En cada exposición hace una tirada grande de algunas obras, de forma que cualquiera pueda comprar un grabado por diez, por veinte duros. Me imagino que de muchas salidas de estar de las barriadas sindicales de Se-

villa se estarán quitando en estos días las enmarcadas y barnizadas hojas de almanagues de la Unión Española de Explosivos para poner los grabados de Paco Cuadrado. Por algo se empieza. ■ ANTONIO BURGOS.

TEATRO

**Presentación,
tardía, de
Joe Orton
en España**

Después de varios estrenos que sólo invitaban a consideraciones sociológicas —bastante pesimistas, por lo demás—, «El realquilado», de Joe Orton, nos permite retomar, con cierto respiro, la crítica teatral.

Lo primero es decir que la obra se estrenó en Londres en 1962, siendo hasta ahora su autor un perfecto desconocido para el público español; desconocimiento atribuible a la armonía de tantos años entre la crudeza del dramaturgo y el criterio implacable de nuestros censores. Recordemos que «Mirando hacia atrás con ira» mereció la indignación de buena parte de la crítica barcelonesa, y que «Un sabor a miel» no pasó, en su primer intento de estreno, de la sesión única. Datos todos ellos que es preciso traer a cuento tanto para entender la obra como su tardía llegada a nuestros escenarios.

Encuadrada «El realquilado» en el que se llamó teatro de los «jóvenes airados», o «coléricos», conviene repasar las fechas de un movimiento que reflejó en el teatro una serie de cambios sociales y políticos del país. De 1956 es «Mirando hacia atrás con ira», de Osborne, título prologal y básico de la nueva corriente;



Paco Cuadrado.