



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 almanaque 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.

del 62, un programa del Royal Court con dos piezas breves del mismo autor; del 59, «Raíces» y «La cocina», de Wesker; del 62, «Patatas fritas a voluntad», también de Wesker; del 58, «Un sabor a miel», de Shelagh Delaney, y del 61, «La colección», de Harold Pinter... Lo que quiere decir que «El realquilado» pertenece a un movimiento que alcanzó su plenitud hace más de una década.

Sabido es, por lo demás, que, aparte de la común voluntad de acabar con el tono literario, intelectualista, aristocrático, y un poco sofisticado, de los Priestley, Coward, Rattigan, etc., para poner en su lugar una imagen bastante más cruda e inmediata de la sociedad inglesa, el movimiento de los «jóvenes airados» contó con dramaturgos de muy diverso estilo y perspectiva crítica. Joe Orton pertenece, ateniéndonos a «El realquilado», a la vertiente naturalista que tipifica, sobre todo, la conocida trilogía de Wesker. Con la diferencia de que si el autor de «Raíces» intentaba —y utilizó el verbo en pretérito, porque el último teatro de Wesker registra un sensible y paulatino cambio— ahondar en las razones sociales que incidían sobre el comportamiento de los personajes, Orton se queda en el caso singular, en la sorda agonía de cuatro individuos enclausurados.

El hecho de que uno de esos cuatro personajes aparezca bien traído y aluda alguna que otra vez a su prosperidad material es la única vía de comunicación entre el drama particular y la sociedad. Comunicación demasiado anecdótica para que situemos a Orton al lado de Wesker o, incluso, de Osborne, de quienes le separa la perspectiva crítica, más política y global en el caso de

los dos citados, más ceñida a la relación inmediata, a la lucha psicológica, a la crueldad enfermiza, en el drama de Orton.

Tampoco, si nos atuviéramos al estilo, podríamos emparentar a Orton con Pinter, un dramaturgo menos lineal en la concepción de la realidad y amigo de someter lo acacido y lo posible, el acto y el deseo, a una misma luz de incertidumbre. Acaso tendríamos que pensar en «Un sabor a miel», aunque Orton sea un autor menos abierto, menos lírico y bastante más brutal, que Shelagh Delaney...

«El realquilado» es un drama sórdido, entre personajes terriblemente solos. Incluso hay un crimen, que la hija y el hijo del asesinado renuncian a descubrir a la Policía por amor al criminal. Un amor que escapa a las coordenadas habituales y que uno no sabe cómo nombrar; porque, dado el desamparo radical de los personajes ortonianos, el único valor posible es esa extraña, primaria y dolorosa relación que los empareja. ¡Qué abismo no separa la homosexualidad de este drama de la parodia habitual!

Cerca de mí, un espectador —un puritano espectador— calificó varias veces el drama de porquería. Prueba, me parece, de que no lo entendió en absoluto. Como tampoco lo entendieron quienes acogieron con sonrisas —y en ello jugaron su negativo papel ciertos reflejos condicionados por la imagen que se tiene de Laly Soldevilla— algunas desoladoras escenas de la obra. La óptica con que este teatro debe verse es otra; justamente de la reivindicación de esa otra óptica, de la voluntad de testimoniar, sin alegría alguna, sobre las oscuridades generalmente inexpresadas, nace el concepto y

la poética de los «jóvenes airados». La conocida muerte de Orton, asesinado por su amigo, que se suicidó inmediatamente después, prueba, en todo caso, que no se trata de «escandalizar al respetable», sino de revelar una realidad generalmente enmascarada a los espectadores. No, el drama no ha sido escrito ni para invitar al juicio moral de sus personajes ni para divertir a nadie, sino para aproximarnos a la vida de unos seres absolutamente patéticos.

Dicho esto, conviene añadir que, al menos vista la obra hoy, a «El realquilado» le sobra cierta truculencia argumental, cierta exageración anecdótica, cierta acumulación de elementos incidentales, que parecen escapar al verismo estilístico del drama. Contradicción que conduce a veces al melodrama y al tremendismo innecesario. Acaso, aun dentro del estimable tono de la dirección y del reparto, la obra no deje de plantear una serie de problemas difíciles de resolver en nuestros escenarios. Bastaba asistir al ajuste de espectadores ya alzado el telón, u oír la estridencia de las cortinas movidas por los acomodadores, para saber que en «El realquilado» hay una serie de peticiones opuestas a la ligereza con que aquí se despacha la representación teatral.

Es justo decir, en todo caso, que Laly Soldevilla, en su papel de mujer cuarentona, enajenada y reducida a las necesidades afectivas más primarias, fue la más convincente y sincera del reparto. A su favor tuvo el mejor personaje de la obra —y no deja de ser sintomático que sea una mujer, dada la personalidad de Orton—, el más desvalido; en contra, ciertas asociaciones cómicas hechas por el público que confundían la significa-

ción de su comportamiento. De Tony Isbert, Andrés Mejuto y Pedro Civera podría decirse, en términos generales, que hacen un trabajo poco interiorizado; que llevan la obra adelante sin que sintamos su verdad. Aunque en este punto siempre cabrá interrogarse si ello se debe al melodramatismo de «El realquilado» o si, por el contrario, será este no vivir la parte lo que resalta esa discutible dimensión de la obra.

En cuanto a la puesta en escena de Angel García Moreno, creo que es uno de sus mejores trabajos. Aunque, como digo, falte a veces la angustiosa soledad personal que está más allá de la anécdota. ■ JOSE MONLEON.

### «Una rosa en el desayuno»

La mayor parte de los «vodeviles» ofrecidos al público español durante años se han apoyado siempre en un interés equivocado: por un momento parecía que la moral establecida se había salido de madre, hasta que, finalizando la comedia, todo volvía a su lugar. La muchacha aparentemente ligera —ahí está el ejemplo de la última comedia de Santiago Moncada— era virgen; el calavera, un ingeniero de Caminos, y la confusión entre la «gente respetable» y la «que no lo era», un desorden transitorio.

El procedimiento responde a una curiosa mecánica social. Permite a los públicos conservadores, a través de los diversos grados de identificación con los personajes que se dan en el teatro, que participen en ciertas «orgías», vueltas inocentes en el desenlace. Lo que sí, en última instancia, genera un material de escaso interés dramático, expresa a menudo las profundas contradicciones de un sector que tiene

que arregárselas para vivir con una moral y gobernar con otra.

Atendiendo a estos antecedentes, «Una rosa en el desayuno», de Barillet y Grédy —los autores de «40 quilates» y «Flor de cactus», dos obritas que conocieron un gran éxito de público—, es un «vodevil» sociológicamente sintomático. De alguna manera, los autores conservan un residuo del viejo procedimiento, y mezclan un leve juego sentimentalista a la concepción puramente «vital» de la pareja. Pero la cosa no pasa de mínima concesión a los espectadores púdicos, porque cuanto define la anécdota de «Una rosa en el desayuno» podría encerrarse en la idea de que para hacer el amor basta que dos personas se gusten. La larga preparación del «ligue» entre los protagonistas, más o menos cándidos y propuestos al público como personajes simpáticos en los que identificarse, se entrecruza con radicales aventuras marginales que jamás se hubiera permitido el viejo patrón. Lo que quiere decir, amigo lector, que hasta los sectores más conservadores han comprendido que entre hombres y mujeres las cosas suceden sin arrastrar los consabidos problemas de otras épocas.

¿Quiere ello decir que «Una rosa en el desayuno» es una buena comedia? En absoluto. ¿Una comedia, entonces, progresiva, liberal? Tampoco lo creo. Porque si la vieja moral estaba llena de mentiras, tampoco parece que esta reducción de hombres y mujeres a simples partes del acto sexual sea nada maravilloso.

Los seres de «Una rosa en el desayuno» son, en efecto, una especie de tarados mentales, personajes de guateque, que quizá hacen el amor como único recurso para sentirse vivos.

En todo caso, dentro de su vacío radical, de su bobería, la comedia, dirigida con habilidad y sentido del ritmo por Gustavo Pérez Puig, interpretada con comunicativa vitalidad por María José Goyanes, Emilio Gutiérrez Caba, Africa Prat, Mercedes Sampietro, entre otros compañeros de reparto, decorada por Antonio Cortés, con la aparatosa modernidad que venía al caso, queda como un testimonio del sinvivir de nuestros días. La animalidad puede ser, frente a tanto dogma, un buen componente de la rebelión. Pero, ¿a qué confundir la libertad con esa despersonalización, con esa trivialidad de conejera? ■ JOSE MONLEON.

### La «Semana Trágica», en la voz del pueblo

El estreno, en Barcelona, de la *Semana Trágica*, de Lluís Pascual/Guillem Jordi Graells, por el Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeo de Santis, ha constituido un importante acontecimiento teatral, y aun ciudadano, que creo quedará inscrito como una de las fechas más destacadas del teatro catalán de estas últimas décadas.

¿Qué fue la *Semana Trágica*, contada en la voz de su protagonista, el pueblo?, es la frase que podría, quizá, resumir el espíritu de dicho intento de narración de ese acontecimiento histórico trascendental de la Cataluña contemporánea que fue, en Barcelona y en otras ciudades catalanas, la semana del 26 de julio al primero de agosto del año 1909.

El día 26 de julio de 1909 se inició en Barcelona y otras localidades obreras de Cataluña una huelga general organizada como movimiento de protesta contra el