

bir y exponer las aportaciones más originales y significativas de esta —como todas las formas del «pop»— efímera pero necesaria y progresista marea juvenil. Los elementos reaccionarios de la misma, así como los mitos publicitarios y vehiculados por los «massmedia» quedan así al desnudo, y se ve claramente el cómo y el porqué de la manipulación de una forma de expresión que se nos muestra como la continuación lógica de las servidumbres que conllevó la revolución mental de la segunda mitad de los años sesenta, enterrada oficialmente, pero subyacente en esta revolución sexual en la que se ocupan «los liberadores del cuerpo» a través de los canales del «rock».

La Velvet Underground, grupo de los sesenta en el que se formaron los más lúcidos personajes de la marea, David Bowie, Alice Cooper, New York Dolls, Roxy Music, Jobriath y las demás figuras representativas de este ambiguo pero efectivo e irreversible paso cultural, son dibujadas en severos y personales trazos, interrelacionadas, desnudadas y ofrecidas al lector con abundantes referencias y puntos delimitativos, contemplando el autor las implicaciones y servidumbres que guardan con respecto a otras manifestaciones artísticas, como el cine «underground», el teatro «off-off», el arte «pop», etcétera, completado todo ello con una antología de textos/canciones bilingüe, concesión clara a los «fans» que quieren seguir en los vinilos correspondientes los significados, triviales en gran medida, en tanto en cuanto el «gay-rock» es más una forma escénico-musical que otra cosa. ■ JESUS ORDOVAS.

El arte entre nosotros

Un espléndido y denso trabajo de Simón Marchán inicia la serie de diversos escritos reunidos por Vicente Aguilera Cerní en «El

arte en la sociedad contemporánea» (Fernando Torres, Editor, Valencia). El propio Aguilera ya señala en la introducción que «el procedimiento tiene el inconveniente de las eventuales diversidades metodológicas y estilísticas que pudieran resquebrajar su unidad». Y, efectivamente, así es. Aquí, al contrario que en el hermoso verso de Guillén, nunca «cuatro son uno» (y más todavía cuando son dos veces cuatro) ni se da, por ello, la «victoria, bella unidad». Pero si no se logra esa victoria de unas conclusiones, más que problemáticas por otra parte, si quedan expresadas una serie de propuestas diferentes que se brindan al lector, ya que no para su solaz (no está el horno para bollos), sí para su desvelo e incluso irritación.

Marchán parte de una cierta lectura de Benjamín y sitúa al objeto artístico tradicional en el marco de la sociedad industrial capitalista, colocándose fuera tanto de un sociologismo toscamente entendido, como de una absolutización esteticista. Hace una historia del surgimiento y desarrollo del arte y de la evolución de sus funciones hasta su consideración como mercancía y la consolidación del arte de caballete, el coleccionismo, la exposición, la academia, los marchantes y galerías, y la reacción anti-galería en muchas experiencias que propugnan un arte/vida, pero («no hay que hacerse apresuradas ilusiones») que a veces, tras incoordinar un poco en el gran estómago de la sociedad, terminan por ser digeridas. Marchán considera el valor de uso y el valor de cambio del objeto artístico, y llama la atención, por ejemplo, sobre los museos, aparentemente incontaminados, pero que separan el arte de la vida y/o legitiman el valor de cambio de los artistas «museables». ¿Qué alternativas ve el autor? No hay una total, que sería utópica: sí diversas

propuestas nacientes que «no podrán resolverse sólo ni exclusivamente en el terreno de la propia actividad artística, sino en la dialéctica histórica más amplia, a nivel de relaciones sociales en su totalidad...».

Corredor-Matheos plantea con claridad y lucidez el tema de arte y mercado, que el lector de TRIUNFO tuvo ya ocasión de conocer en sus líneas fundamentales (apareció aquí un avance del trabajo con el título de «El mundo de las subastas», número 588).

Por trochas diferentes camina García Viñó cuando examina la situación del artista en la sociedad. El artista (plástico) es «un productor de valores espirituales» inmerso en una «sociedad materialista... en la que los valores del espíritu «se baten en franca y lamentable retirada». Hoy «caminamos hacia un mundo sin arte» y ha concluido ya la primitiva rebeldía del artista de los inicios del arte moderno. El arte ocupa cada día más un lugar marginal y el artista ha claudicado.

Al analizar las relaciones del arte con la industria de la cultura, Ernesto Contreras subraya cómo, por reacción al aislamiento posbélico, la cultura española se entrega ahora a la xenofilia y al snobismo, presa de una cierta identificación entre lo actual y lo foráneo y poseída de psicosis de actualidad. ¿Qué hará el arte en la sociedad que va haciéndose? Aunque el ideal del hombre total siga siendo una utopía, encuentra «posibilidades del arte en la sociedad industrial», sin aventurarse desde luego en qué mares pueda desembocar el río de estas posibilidades.

Cuatro preguntas se hace Rodríguez Aguilera (quién, cómo, por qué y para qué se consume el arte). El arte, «la más intensa alegría que el hombre se auto-proporciona», va destinado en las actuales circunstancias a «los estratos sociales económica-

mente pudientes», y ello a pesar de «todas las vocaciones sociales que pueda tener su autor». ¿Situación desesperada? Quizá no tanto, porque por encima de todas las manipulaciones, la obra de arte sigue siendo portadora de su propósito y su intención.

Con preocupación no muy lejana de todo esto observa Alexandre Ciriaci la libertad y servidumbre que se presentan lejos del campo del artista (a quien, en cuanto realizador del diseño que se transmite, Ciriaci estima que «es más exacto llamarle diseñador»). Y entonces, para la observación del fenómeno artístico, es útil la introducción del concepto de modelo y considerarlo con él como herramienta de trabajo las diversas acciones del emisor, del transmisor y del receptor... Y así, sacando partido de esta perspectiva, Ciriaci analiza el fenómeno en varios casos relacionados con el poder político, el artista liberal, el sistema industrial y el «underground»...

Daniel Giralt-Miracle toca (y no de oído) el tema del diseño. Giralt, que ve primero la bipolaridad ya clásica de diseñador como creador de problemas-inventor de soluciones, hace luego un estudio de la significación del diseño... El diseñador ha de sortear la embestida de un Jano bifronte; por un lado, «enseñar a leer las imágenes a un público visualmente analfabeto»; por otro, el de su propio sometimiento a unos engranajes que intentan hacerlo papilla para convertirlo en «un auténtico provocador mercantil»... Y en cuanto a su obra, «no es, pues, el diseño que ofrece una imagen de aparente progresismo el que realmente cubre las necesidades del usuario, sino aquel que cultural, social e ideológicamente coincide con él».

En unas notas sobre las nuevas corrientes artísticas y su inserción social, Juan Manuel Bonet contempla una vez más el gran proceso dialéctico del sistema con las sucesivas vanguardias. Y ante ello se cues-

tiona si la estrategia de medios (relacionada con Enzensberger y la Internacional Situacionista) es la única salida, si hay que perder el miedo a ser manipulado para poder manipular al manipulador presunto... y ve esta estrategia

más como una táctica coyuntural porque «es difícil que se materialice como alternativa cultural» y «no pasa de ser un apoyo táctico o ayuda material» para la lucha liberadora. ■ VICTOR MARQUEZ REVIERGO.

TEATRO

América Latina, en Nancy

Si contemplamos el trabajo de los grupos latinoamericanos reunidos en Nancy, la primera y más inmediata connotación que surge es de carácter político. Se trata de un teatro mejor o peor hecho, pero referido a un discurso social y político, en función del cual encuentra su vigor a su debilidad e incluso las razones de su lenguaje estético.

BRASIL

En Nancy actuaron tres compañías brasileñas. Ninguna podría compararse con la que hace aún un par de años presentó una admirable versión de «La boda de los pequeños burgueses», de Brecht, con el título de «Pao e circo». Dicen que aquel grupo desapareció. Otros hablan de detenciones. Imposible saber lo que haya en ello de verdad. Lo que sí es rigurosamente exacto es que ninguna de las tres compañías brasileñas interesó, ni siquiera el Teatro Libre de Bahía, cuyo espectáculo callejero, hecho de breves relatos, animado con bailes, revestido de fiesta, se fue perdiendo poco a poco en los abismos del cliché. En Nancy hemos visto brasile-



«El señor Galindez», del argentino Pavlovsky.

ños tópicos, brasileños para ojos europeos, brasileños que asumían sin la menor ironía, sin el menor sentimiento del ridículo, su papel de brasileños de postal.

PUERTO RICO

Meses atrás, a raíz de un viaje a Puerto Rico, comenté en TRIUNFO un espectáculo que llenaba uno de los teatros de San Juan: «Puerto Rico ¡Fua!». Comedia musical, se plantea la necesidad de emplear un lenguaje directo para hacer pensar al pueblo llano de San Juan sobre su condición colonial.

«Puerto Rico ¡Fua!» no fue bien entendido en Nancy por la «minoría». A buena parte de ella le pareció una especie de folklore de izquierda, de revista política facilona, sin tener la menor idea del clima cultural de Puerto Rico y de la dificultad de llegar con el teatro al gran público. Para mí, el hecho de que el Teatro del 70, que así se llama el grupo, haya dejado a Dürrenmatt para intentar crear un espectáculo sobre la realidad puertorriqueña, utilizando las claves que pudieran hacer más comunicativo su trabajo, me parece un paso importante en la lucha del país por crear un teatro que, además de propio y arraigado en el sentimiento de independencia nacional, no se quede en los medios políticos y culturales minoritarios.

En todo caso, la presencia de «Puerto Rico ¡Fua!» en la gran sala Poirrel —uno de los dos teatros a la italiana utilizados por el Festival— aclaró hasta qué punto la comunicación teatral es un hecho que vertebra todos los factores. La lejanía cultural y política entre el espectáculo y el público, la existencia de claves no compartidas, de significaciones entendidas superficialmente por los espectadores de Nancy, no sólo afectaba a la comprensión temática del trabajo, sino que se proyectaba, muy negativamente, sobre su armonía formal, sobre la razón última de su lenguaje.



«Resistencia», del venezolano Edilio Peña.

VENEZUELA

Otro trabajo totalmente ligado al debate político de Latinoamérica. Su tema es el estudio de las «relaciones de dependencia», pero sin caer en la prédica ni el panfleto, que tantas veces lastran este teatro. El texto de «Resistencia», de Edilio Peña, se ha publicado en el número 176 de «Primer Acto», en unión de una serie de trabajos y entrevistas que aclaran la significación de la obra dentro del joven teatro latinoamericano. Frente a las formulaciones maniqueas, que no dejan al espectador más papel que el de asentir a las conclusiones del drama-

turgo —mucho más morales que políticas—, «Resistencia» es una obra bastante más compleja, que exige de actores, directores y espectadores una actitud inquisitiva y recreadora. La pieza es tremendamente clara en sus propósitos, pero no es obvia. Y eso, tratándose de un texto sobre la tortura y la lucha política popular, es difícil e importante.

La estructura de «Resistencia» recuerda un poco la de «Las criadas», de Genet, que tan vasta influencia ha ejercido a través de dramaturgos, como Jorge Díaz, José Triana, Fernando Arrabal y tantos

otros. Los actores se desdoblaron, aunando el juego con la realidad, el concepto político que encarnan con la verdad vivencial de sus sucesivos personajes. La estilización interviene lo preciso para desalojar la truculencia del documento fotográfico, sin conducir por ello a ningún intelectualismo.

Presentada por el Nuevo Grupo, bajo la dirección de Armando Gota, «Resistencia», por el carácter de su lenguaje, fue perfectamente entendida en Nancy y constituyó la más radical de las expresiones del sentimiento revolucionario de América Latina.

ARGENTINA

Una especie de jaula en mitad de la sala. Entre los espectadores y los actores, una tela metálica. El espacio-jaula, con los trastos precisos para recordarnos la salita de estar de una pensión. Una patrona propensa a las consideraciones puritanas y a los buenos consejos morales. Un par de hombres que esperan no se sabe exactamente qué. Y un muchacho recién llegado, a quien han enviado allí a aprender tampoco sabemos qué cosa. Poco a poco las cartas se van descubriendo. En aquella pensión, los dos hombres esperan que les manden gentes para ser torturadas. Una llamada telefónica avisa que llegan las víctimas. A partir de ese momento todo debe transcurrir con pulcritud y diligencia profesional. A los tipos que llegan se les saca toda la información que poseen, y a veces, sin querer, se les mata. Luego, otro coche se lleva los cuerpos. Y a final de mes se cobra un buen sueldo. El compromiso consiste en estar de tal a tal hora en la pensión y pechar con lo que echen.

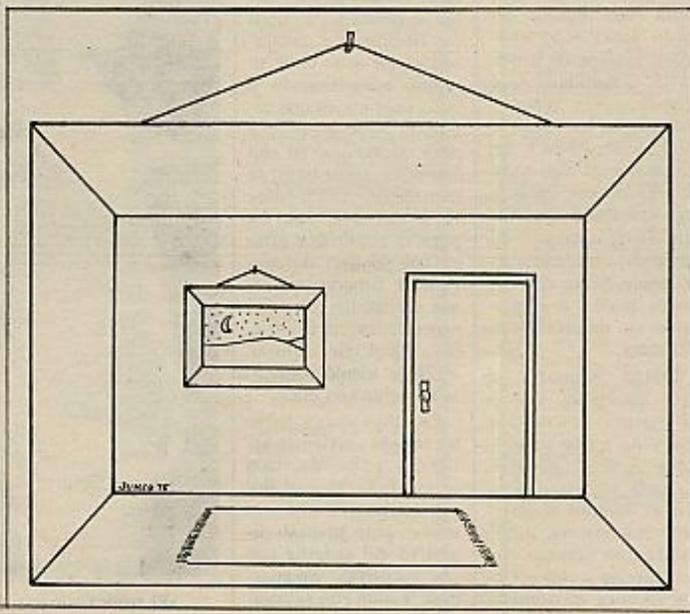
Se titula la obra «El señor Galíndez». Y su autor, Eduardo Pavlovsky, es también un actor extraordinario. El grupo —equipo Teatro Payró, de Buenos Aires— lleva muchos años sosteniendo un repertorio crítico y luchando por hablar de la realidad argentina.

Con «El señor Galíndez» intentan colocar al espectador ante la institucionalización de la tortura. Cualquiera de nosotros, parecen querer decirnos, está a dos pasos de ser torturador o torturado. En todos nosotros existen suficientes elementos sadomasoquistas para ser utilizados por un sistema político. Los torturadores tienen familia, hablan de cosas banales, llenan su tiempo de oficina siniestra. Y el muchacho joven, el aprendiz de torturador, tiene un aire noble, y hasta es seguro que ve en su trabajo un abnegado servicio. ¿Servicio a quién? Ahí es donde, a mi modo de ver, está el gran talento de Pavlovsky. No es que la tortura pueda ser contemplada al margen del cuadro de miseria socio-política que la produce, pero lo que quiere transmitirnos el Payró es algo más visceral, más asqueroso, que una conferencia. Quiere que veamos a los personajes, que compartamos su tiempo, su espera, su miedo, su brutalidad. Quiere que las palabras entren en una realidad física, en ese punto irracional asumido como «una exigencia más» de nuestra vida cotidiana.

Y todo ello —y este sería otro de los grandes aciertos del drama— sin que aparezca ninguna escena de tortura, sino evidenciando hasta qué punto su existencia degrada de un modo permanente, más allá de los calabozos, a toda una comunidad.

Y CHILE

No, no hubo grupos de Chile. Nadie llegó del país de Pinochet. Pero en Nancy hubo día chileno, a cargo de un grupo de actores latinoamericanos, que representaron una obra de carácter netamente político. No, no podía ser una gran obra, ni podía plantear serenamente el problema. Era un teatro de la Resistencia para recordar a todo el público del Festival que muchos actores chilenos están detenidos, que en Santiago quizá se pierde la vida por decir lo que podía decir sin el menor riesgo cualquie-



ra de los que tomaban una cerveza en los bares de Nancy. ■ JOSE MONLEON.



Los Sabanderos y «La Cantata del Manceyo loco»

Oíd la doliente historia de Benaharo el de Anaga, el Manceyo desventurado que enloqueciera de rabia al perder la libertad de su estirpe y de su patria. Y fue para enloquecer.

Fue, en efecto, para enloquecer. Lo cuenta Viera y Clavijo: «Como quiera que sea, habiendo salido de Canarias el 30 de abril de 1494 el armamento del general don Alonso Fernández de Lugo, compuesto de más de mil soldados de Infantería y ciento veinte de a caballo, a bordo de quince bergantines, bien pertrechados de viveres, artillería, ballestas y demás armas que se usaban en aquel tiempo, echaron las áncoras en el puerto de Azaña a las seis de la mañana del día siguiente.

«Cualquiera que hubiese visto salir a tierra nuestro general a la cabeza de sus tropas, con una gran cruz de madera entre los brazos, y que a pocos pasos la fijaba en la arena, adorándola con la mayor humildad y reverente devoción, no pensaría sino que aquél era un ángel de paz que venía a Tenerife únicamente a predicar el Evangelio y la mansedumbre cristiana, pero se engañaría: Alonso de Lugo era un conquistador». Como conquistadores se comportaron; prosigue el cronista: «Y diciendo "Santiago", les hicieron rostro, descargando sus mosquetes y ballestas con increíble estrago de los guanches. Inmediatamente se echaron sobre los restantes, espada

en mano, con tal denuedo y felicidad, que consternados los anagienses se retiraron por el valle abajo, dejando a Benaharo solo. Este príncipe loco se defendió de los doce furiosos, hasta tanto que, sintiéndose herido, se arrojó de un cerro muy alto para no caer en manos de los vencedores».

«La Cantata del Manceyo loco» («más loco cuanto más cuerdo»), que ofrece el grupo canario Los Sabanderos, pertenece al gran poema épico «La tierra y la raza», del tinerfeño Ramón Gil-Roldán. Data de 1919. A su vez, Gil-Roldán se había inspirado en los relatos del clérigo Viera y Clavijo, que, desafiando las iras inquisitoriales, contó objetivamente la conquista de las islas Canarias.

Elfidio Alonso es autor de la música, primera realización de una partitura épico-popular española. Lo había hecho el uruguayo Manolo Picón con «Fulgur y muerte de Joaquín Muñeta», pero creo que la cantata canaria es anterior, aunque se haya grabado después.

La música, desde el punto de vista formal e instrumental, plantea una lucha entre los elementos autóctonos y los importados, o más bien entre la música peninsular —colonial— y la que surgió allí más tarde, pues la verdadera autóctona, la que sin duda existió antes de la conquista, desapareció con Manceyo y con los guanches, pues la música, como la lengua, siempre fue compañera del Imperio. Aquí sucede al revés: la caracola, la tambora, las chácaras, el tiple —instrumentos redescubiertos y asumidos como símbolos de una pertenencia—, le ganan a los importados.

Magníficamente presentado, con reproducciones en color de objetos prehispánicos, la cubierta del disco ofrece también fragmentos de las crónicas de la época y del poema de Gil-Roldán. Una historia —la del Manceyo loco— que mueve a dolor y a pena. ■ RAMON CHAO.



Heriberto I el Fugaz

Para incontables melómanos, Herbert von Karajan es sinónimo de la máxima gratificación musical alcanzable. Ante la convocatoria de sus actuaciones se forman enormes colas de gente que a lo mejor hasta ignora lo que va a interpretar; con el mismo criterio se compran sus discos. En conciertos de lujo, Karajan se los permite todos, porque sabe que él es el único o al menos el principal, la atracción de atracciones.

Sin duda, y pese a estar ya cercano a los setenta, Herbert von Karajan es el director con más «imagen». Su publicidad (que controla el mismo) explota esa imagen al máximo, comenzando por aprovechar su planta de actor cinematográfico (también Alan Ladd era ba-

jito). Pero además, Karajan, sucesor de directores tildados de «genios» por muy diversas razones —Von Bülow, Nikisch, Richard Strauss, Furtwängler, Celibidache—, ha sabido ganarse ese mismo calificativo llevando a su máxima expresión el mito del director laborioso, trabajador incansable de la sonoridad orquestal, altamente exigente para los músicos que tocan a sus órdenes, pero aplicándose las exigencias en mayor medida a sí mismo. En cumplimiento de ello se somete a intensivas sesiones de entrenamiento que luego, ante el público, le posibilitan para exhibir esa suerte de expresión corporal mediante la cual parece materializar la música y moldearla con sus manos.

He tenido ocasión de asistir al primero de los dos conciertos que Karajan ha dado en Madrid al frente de «su» Filarmónica de Berlín. Para la segunda, en la que llegó a echarse mano de circuitos cerrados de televisión, fue absolutamente imposible encontrar entradas: probablemente fue Beethoven el culpable.

El concierto que presencié tuvo un comienzo que me recordó la

famosa regla áurea de Cecil B. de Mille para las películas: «Empezar con un terremoto y luego ir a más». El terremoto fue esta vez la **Octava Sinfonía**, de Antonín Dvorák. Con ella comprobamos todos lo que ha dado fama a la Filarmónica de Berlín: su sonido conjuntado, grande, poderoso y excesivo. «Excesivo» porque es tanto mejor cuanto más fuerte suene la Orquesta, pero también porque hasta sus pianísimos lo son demasiado para ser discretos. La Orquesta Filarmónica de Berlín tuvo todo eso en la composición de Dvorák, al tiempo que puso de manifiesto un punto de crudeza que sin duda era deliberado, aunque tanto daba que lo fuera o no: el hecho es que se ajustaba perfectamente al espíritu de la obra.

La segunda parte del concierto estuvo dedicada por entero a Ravel. En honor a su fama de intérprete personalista, Karajan comenzó por ralentizar al máximo la **Pavana para una infanta difunta**, según un concepto que hizo resaltar de modo especial la alta calidad y conjunción de la cuerda de la Orquesta (y en esos momentos sentía yo de verdad perderme al día siguiente la «Noche transfigurada», de Schönberg). Y estamos llegando ya a la apoteosis final, el **Bolero**, que por Karajan es el más «Bolero» de todos; el que comienza a menos volumen y termina a más. A la salida, el calificativo más moderado que se le aplicaba era el de «electrizante»; en mi opinión —creo que debo al lector una originalidad—, se hacía poco énfasis en lo que suponía la elección de esta obra como rasgo de humildad por parte de Karajan. Pues el «Bolero», de Ravel, resulta ser una obra coreográfica aún sin coreografía, en versión de concierto, por cuanto nadie puede rehuir el perseguir la melodía en su incesante deslizamiento por la formación orquestal: la obra posee una dimensión espacial que lo hace inagotablemente

atractiva para la vista. Y ello es perjudicial para el director, a quien se mira menos.

Con descanso, aplauso y todo, iba hora y veinte de concierto. Y allí acabó todo, de manera tajante además. Ante las aclamaciones, Karajan exhibió un variado repertorio de saludos y, cuando le pareció bien, ordenó retirada general de filarmónicos, y allí paz y después gloria. Dicen que tan taurina conducta sirve para que la gente tenga así más tiempo de contarle a todo el mundo lo que han visto, pero esto me parece un excesivo refinamiento y un trato innecesario para quienes, en su mayoría, han superado penalidades sin cuento, a fin de acercarse a un idolo, al emperador de todos los idolos, Heriberto I el Fugaz. ■ JOSE RAMON RUBIO.



Propac, una institución joven —tendrá dos años, aproximadamente—, que algún día habrá que explicar qué es y cuáles son sus fines (institución no oficial, me apresuro a aclarar), tiene abierta en su sede de aquí de Madrid —Casado del Alisal, 5— una exposición de Francisco Sobrino. Propac es, para que vayáis situando a la institución, la que, por ejemplo, organizó la gran exposición internacional del grabado en Segovia... En cuanto a Sobrino... la cosa se complica, porque una persona siempre es más compleja que una institución. Paco Sobrino, pintor español abstracto-construccionista, ligado más o menos a los grupos de la galería Denise René, de París —y claro está que habitante de París desde hace cerca de veinte años— era —es— uno de esos nombres que tenemos "in mente" los que siempre anda-



Herbert von Karajan.