

"... y de Cachemira, chales", de Ana Diosdado

Bien mirado, todo el teatro de Ana Diosdado gira, a través de personajes y ficciones diversas, en torno al tema de la soledad del individuo y de sus posibilidades de relación con los demás. Ya fuera centrándose en cierta juventud pequeño burguesa ("Olvida los tambores"), ya fuera contemplando la manipulación "comercial" de la belleza y la personalidad femeninas ("También usted puede disfrutar de ella"), ya fuera, incluso, a través de la figura de Carlos V (en su obra sobre los Comuneros), Ana Diosdado ha encontrado siempre la motivación de sus obras en un sentimiento de irrisignada soledad, de rechazo y necesidad de los demás. Tensión que, lejos de ser contradictoria, nos remite a un pensamiento preciso. Serían la "historia", la ordenación actual de la sociedad, los valores más o menos vigentes, quienes crearían la soledad de unos personajes rebeldes y desgraciados, siempre afanosos por encontrar a otros solitarios con los que romper la situación. La carga crítica y los límites del esquema me parecen claros. Para Ana Diosdado existen en la sociedad una serie de factores agresivos que atentan fundamentalmente contra la afectividad. Andan siempre sus personajes sin saber qué hacer con el amor, entre perplejos y asustados ante una violencia que —y esa es otra constante significativa del teatro de Ana Diosdado— nunca deja de producir la muerte. De ahí el sentido progresivo de sus obras —puesto que en ellas no existe ninguna oposición irreductible entre individuo y sociedad, sino entre aquél y una determinada ordenación de esta última—, la existencia en ellas de una explícita o tácita petición de "cambio", y, paralelamente, la impotencia de una contemplación afectiva, implorante, de la historia. De manera tal, que si un aspecto de la personalidad de Ana Diosdado logra —al escapar a la idea de fatalismo y no quedarse en el tema de la felicidad de la pareja o de la familia— su-

perar el techo cotidiano de nuestro teatro pequeño burgués, otro reduce en gran medida el valor de su intento, por cuanto es la más tradicional individualidad en la que se plantea el tema de los "otros", sin conciencia de los factores objetivos —qué hacemos, qué lugar ocupamos, a qué estamos obligados, etcétera— de la solidaridad. Con lo que nos metemos en un concepto sentimental de lo político que, a la hora de explicarnos los grandes conflictos, nos conduce inevitablemente a una cierta ingenuidad.

Pienso que "... y de Cachemira, chales", la última y recién estrenada obra de Ana Diosdado, es el más claro ejemplo de lo que vengo diciendo. Quizá porque, a fin de cuentas, es su obra más ambiciosa, la que aspira, como ninguna otra de sus anteriores, a "resumir" en el microcosmos de cuatro personajes —supervivientes de un bombardeo atómico, refugiados en unos grandes almacenes, e ignorantes sobre el destino de los demás— los procesos de la historia contemporánea.

Nadie tome estas líneas por un reproche simplemente sociológico. La poesía —y el teatro es un arte, del que buena parte de su comunicación está más allá de cualquier simplificación racionalista— tiene sus propios caminos y, en numerosos casos, alcanza a descubrir aspectos de la condición humana, raíces del comportamiento, que sería inútil querer revelar científicamente. Pero, al mismo tiempo, las ciencias sociales existen. Y, en la medida en que el individuo adquiere una significación —es decir, que deja de ser un caso clínico, un caso especial—, su comportamiento aparece enmarcado por unas coordenadas que el dramaturgo no puede ignorar. La misma Ana Diosdado intenta atenerse a ellas al acusar a uno de sus cuatro personajes, el presumible dueño de los grandes almacenes, de representar un orden de valores —eso que llamamos vagamente la "sociedad de consumo"— que quizá sea el responsable de la catástrofe. Pero eso es muy poco. De forma que la relación entre el tema político de la apocalipsis atómica y el comportamiento —y, por tanto, también el diálogo— de los per-

sonajes, se produce un notable desequilibrio, por cuanto aquél nos remite a las tensiones más exasperadas —y no sólo económicas, sino de todo orden— de la sociedad contemporánea y éste a un desamparo personal, cuyas connotaciones se encuentran mucho antes en el mundo actual e íntimo de la autora que en la conformación y las consecuencias de esa apocalipsis. La autora, en definitiva —y por eso hablaba yo antes del carácter "implorante" de su teatro—, invita al público a que "crea" en los otros, a que establezca una abstracta solidaridad que nos salve de la hipotética catástrofe. Sólo que —y esa sería la limitación a que me vengo refiriendo— si los sentimientos humanos merecen el máximo respeto, la historia se explica bastante mejor a través de los intereses y los términos en que están organizados. Si algún día esa apocalipsis nuclear se produce será por un cálculo erróneo en la pugna de intereses y no por una razón sentimental. ¡Quizá el que apriete el botón decisivo espere casarse a la mañana siguiente!

De lo dicho debe deducirse la honestidad, la ambición y la insuficiencia de un drama que, dirigido por la propia autora, cuenta con una expresiva y bien deshumanizada escenografía de Antonio Cortés y con cuatro actores —Nicolás Dueñas, Jaime Blanch, Narciso Ibáñez Menta y Sandra Sutherland— siempre un poco un pugna entre la situación límite —casi un "novísimo" de la religión católica— y el tono naturalista de su comportamiento y su lenguaje. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

Julio Le Parc: El sueño de la razón pictórica

Durante la pasada temporada, la galería "Rayuela", de Ma-

drid, ofreció una exposición verdaderamente excepcional: la del argentino Julio Le Parc. Tan importante era, según mi criterio, la exposición, que yo pensé entonces que mi comentario debería extraerlo del marco habitual de la sección de arte y dedicarle un reportaje especial. Otras sollicitaciones más urgentes distrajerón entonces mi tiempo; pero, al fin, lejos ya de urgencias noticiosas, he aquí mi comentario.



Si Julio Le Parc —nacido en Mendoza, Argentina, en 1928— no hubiese realizado su obra y su investigación más significativa en París, antes y después del gran premio del 66 en Venecia, habría que situarlo, evidentemente, en el panorama argentino. Y la verdad es que, dado el tipo de pintura que realiza, seguramente que en su tierra natal podríamos encontrarle antecedentes más lógicos que en el mismo París. La investigación receptiva de la forma (receptiva, digo, con palabra que le debo a Jorge Oteiza, en contraposición a la palabra expresiva), la investigación de la forma receptiva como objeto de una posible investigación, tiene fuertes y largos antecedentes en el mundo argentino. En los primeros "años cuarenta", cuando la vanguardia del mundo que no estaba directamente implicada

en la guerra apenas si podía salir de tímidas variaciones en torno a un surrealismo epigonal o de, más tímidas aún, incursiones a un abstraccionismo genérico, en Buenos Aires se investigaba una fórmula nada genérica de abstracción. El grupo de arte concreto —si no recuerdo mal, Arte Concreto Invención— y más tarde, el grupo MADÍ —menos riguroso en sus planteamientos—, ya planteaban un arte en el que la obra era un cuerpo para la investigación rigurosa de la forma. En aquel tiempo —salvo, tal vez, los casos individuales aislados de Max Bill en Suiza; Herbin, en el mismo París, y Mortensen en Escandinavia—, en aquel tiempo, digo, no había en Europa ningún centro investigador de arte abstracto como el que existía en Buenos Aires. Lo verdaderamente sorprendente de aquellos tempranos tiempos de la abstracción argentina es que no se satisfacían con la pura negatividad de la abstracción, sino que buscaban fórmulas positivas por el camino de la investigación en la forma.

Julio Le Parc es demasiado joven para haber bebido directamente en aquellas tempranas fuentes de la abstracción formal argentina, pero supongo sus años juveniles, ligados a la Escuela de Bellas Artes, muy presionados por el demonio subversivo de la vanguardia. Y algún fermento creador debía alentar en él cuando en los años cincuenta alcanzó del Gobierno francés una ayuda de permanencia en París. Desde 1958 vive en París y allí transcurre lo más visible de su investigación plástica. Hay que suponer que, por lo menos desde esa fecha, pero tal vez desde mucho antes, su obra está ligada a la investigación positiva de la forma. Y hay que suponer mínimamente esa fecha porque es entonces cuando él —y algún amigo de su grupo, como Sobrino— toma contacto con Vasarely, jerarquía máxima en París de la abstracción formal. Fue un contacto del que no se desprendió ningún tipo de colaboración, sino que de allí mismo nació la polémica. Vasarely, aun realizando el tipo de arte que lo caracteriza, reivindi-

caba siempre el derecho a la intervención personal del artista con alguna forma de expresividad. Le Parc, en cambio, proponía la acción pura del investigador y la investigación, extrayendo de la obra, en la medida de lo posible, la personalidad del artista. De aquella inicial disparidad de criterios surge, por así decirlo, la autonomía total de Le Parc para la investigación. Y a partir de 1959, juntamente con Sobrino, trabajó de manera sistemática sobre secuencias y progresiones.

Luego, en París mismo, encuentra a otros investigadores-artistas, franceses y argentinos fundamentalmente, que trabajan en la misma dirección. Y fue cuando unió su esfuerzo para trabajar en equipo con el Grupo de Recherches d'Art Visuel del que ambos —Sobrino y él— son cofundadores...

En esa tesitura, en 1966 obtiene el Gran Premio Internacional de la Bienal de Venecia. Como era de esperar, dado el carácter que él había querido darle siempre a su obra, la gran consagración internacional que ello significa no modificó en absoluto ni su carácter ni su obra misma. La obra de Le Parc continúa, y supongo que continuará, pero el pintor cuida mucho de establecer una distancia suficiente entre esa obra y su propia persona como para que los avatares de la vida no tengan cabida en ella.

Y la verdad es que son muchas las circunstancias de la vida —de la vida histórica, de la vida civil— que inciden en el pensamiento de Julio Le Parc, convirtiéndole en un permanente vigilante de sí mismo, de su vida y conducta social y política, tanto como de la vida social del estamento del artista. Hace un año, la propuesta por parte de Jacques Lassaigne de que hiciera una magna exposición de su obra en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, suscitó una actitud dubitativa por parte del artista, con respecto a cual debería ser su deber en este caso. Le Parc es muy consciente del papel del artista en la sociedad burguesa, del juego capitalista del arte y los artistas y del

papel de altoparlantes que las grandes exposiciones juegan en estos casos... Ello motivó un manifiesto y un acto público, a consecuencia del cual la exposición quedó cancelada... Julio Le Parc es muy consciente de su papel en esta sociedad. De momento, lo único que puede hacer contra ello es tener conciencia de ello, no estar alineado por el sistema.

La obra de Le Parc ejerce un papel altamente original en el contexto general del "arte receptivo", como antes llamaba a este tipo de abstracción. Aunque el suyo sea un arte especial, no es, sin embargo, como podría ser el de Malevich, un arte "de la investigación espacial". Es ciertamente un arte de la investigación óptica y visual, que se vale de un despliegue especial para su desarrollo. Y hay en lo suyo una investigación no sólo de estructuras, sino de colores. Algunas veces, aunque la personalidad no quiera salir nunca a relucir, se advierte ahí al pintor. El, con su pintura, no pretende, como cualquier pintor del lado de la expresividad, responder a la pregunta "¿Quién?". El desea sólo responder a la pregunta "¿Qué?". Pero su obra es visual. Y él actúa, sin poder eludirse a sí mismo, como lo que es, como un pintor. No puede evitar que su obra sea pintura... pintura... pintura. El sueño de la razón, que en Julio Le Parc no produce monstruos. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

tre cientos de candidatos, el primer puesto lo habría ocupado hasta hace muy poco "El arte de la fuga", de Bach, en versión del clavecinista Gustav Leonhardt.



Gustav Leonhardt.

Afortunadamente —no tanto como si hubiera salido antes, ya que ahora coincide con la subida del impuesto de lujo, que pone los discos aún más por las nubes—, la casa Basf se ha atrevido a presentar entre nosotros esta grabación, en un álbum de dos discos (BASF-Harmonia Mundi 75 93175).

La romántica afición de la Humanidad por los misterios ha hecho de "El arte de la fuga" una obra famosa, estoy por decir que menos por lo que es en realidad que por la aureola que las circunstancias de su creación, y el posterior paso del tiempo, han puesto en torno a ella. "El arte de la fuga" nace en los últimos años de vida del cantor. Se empieza por resaltar lo anacrónico del surgimiento de una composición que quiere agotar todas las posibilidades del contrapunto en una época en que la música está experimentando un cambio histórico, por el que deja atrás tal tipo de experiencias y se dirige hacia Haydn y Mozart. Este anacronismo y la convicción, generalizada con el tiempo, de que Bach no pensó en una instrumentación concreta para la obra —convicción que Leonhardt, a la luz de las investigaciones musicoló-

DISCOS

Un arte de la fuga

Si hubiera un "hit-parade" de discos famosos ausentes del mercado español —y no estaría de más hacerlo, suponiendo que cupieran todos—, pienso que, en-