

exposiciones

Supongo que el tema obligado de la semana será esa magnífica exposición que se ha traído la sala de la Caja de Ahorros del Sureste y que nos recoge, ahí es nada, veinte años enteros de obra de Lucio Muñoz. De cualquier forma, la obra de Muñoz es ya reclamo y mundo suficiente y, por si algo fallara, puede usted leerse la muy seria introducción que se acompaña en el catálogo y que firma Santiago Amón. Digo esto porque el espacio de esta semana hacia ya tiempo que había pensado dedicarlo a la obra que Adriano Carrillo viene mostrando en el Club de Amigos de la UNESCO, y no sólo —descubramoslo todo— porque Adriano pueda ser un buen amigo mío, o la pequeña sala, a la que ya dediqué un comentario en otra ocasión, blanco de mis preferencias, sino, sencillamente porque ahí está la obra de un hombre joven, que rompe el fuego como aquel que dice, y ahí hay unas ilusiones, unos esfuerzos, por lo general bastante consecuentes, que —creo— precisan de nuestra atención.

ADRIANO CARRILLO EN SU LENTO Y FORZADO CAMINAR

Uno dudaba ya de que Carrillo fuese en verdad un escultor. Había visto, sí, aquí y allá, alguna pieza suelta, cosas que estaban más o menos bien, pero, al cabo, nada significativas. Y los relieves, esas cosas que Carrillo

ESCULTURAS DE ADRIANO CARRILLO

—Tú antes hacías estas cosas de relieve y demás, ¿cómo se produce el paso a la escultura?

—En realidad yo siempre había estado con la escultura, lo que ocurre es que no tenía dinero y no podía comprar material. Entonces resulta que llega un momento en que tengo dinero y me lo puedo gastar en hacer estas cosas y en pasar de una vez del boceto a la realidad.

—Pero, ¿esto frenará tu evolución?

Pues, ¡claro que la frena! Como que yo ahora mismo ya no haría casi nada de esto que ves aquí. Mis ideas van ya por otra parte, buscando una división, a base de plástico, del espacio.

—Lo que noto un poco en todo esto es como una diversidad de resultados. Hay cosas bastante logradas y, junto a ellas, otras como muy elementales, escasamente resueltas o que ni siquiera tenían cosa que resolver...

—Sí, creo que tienes razón: hay alguna pieza en la que me he equivocado. A veces tenía una idea que no he sabido cómo desarrollar, en ocasiones por no tener el material adecuado o por meterme a utilizar el color sin estar en posesión de un dominio de las masas. Y esto es una cosa que me preocupa bastante: hay que alcanzar primero un dominio del lenguaje para poder decir las cosas con mayor seguridad.

—El material, ¿lo trabajas tú mismo o lo das a un experto?

—Lo trabajo yo mismo, claro.

—Pero esto te supondrá una enorme pérdida de tiempo...

—No creas, vas trabajando en una cosa y en otra y mientras una espera. Además, si ando escaso de dinero para el material... Y no sólo esto, está también el hecho de notar cómo se va haciendo la obra: para mí el hecho de trabajar el material, no entregar la escayola es muy importante, me gusta.

—Una producción artesanal.

—Sí, eso, una producción artesanal. Ahí está el gran problema de la galería que es algo que deseas pero que temes a un tiempo. Mayor seguridad, mayor posibilidades para hacer cosas pero, a la vez, el peligro de que la obra sea algo ajeno a ti, que tu trabajo se limite a la escayola.

J. R. G.



hacia allá por el 71, en la época dorada de Integración. La verdad, poca cosa. Y de todo esto había sacado, no sé muy bien por qué, la idea de que Carrillo era hombre de escasa capacidad de trabajo, muy dado a la contemplación: de gana, plens; de feina, escasos. No voy a decir que ahora, de golpe, toda esta idea haya cambiado, pero sí que ha sido una sorpresa encontrarme con un Carrillo muy en su sitio, con sus cosas pensadas, sin lanzar campanas al vuelo y, todo lo más, un poco desesperado por no encontrar las condiciones que le permitan desarrollar sus nuevas ideas. Tampoco voy a decir que lo expuesto sean maravillas —y esto lo sabe el propio Carrillo antes que nadie—, pero sí son piezas dignas en su mayor o menor calidad y que nos muestran a un escultor planteándose, como no queda más remedio que sea, problemas elementales, esos mismos que mañana o pasado le permitirán desarrollar un verdadero lenguaje, hasta ahora tan solo intuido.

—¿Desarrollas mucho la idea de la obra o partes de forma más intuitiva?

—Generalmente parto de una sensación: hay una idea, lo suficientemente vaga y ambigua, sobre la que voy trabajando al principio mentalmente, para ir después trazando rayas y rayas hasta que llego al boceto. Después ya paso a la tiza y así...

—Y la elección del material ¿por qué viene determinada?

—Antes que nada por necesidades expresivas. A medida que veo perfilarse la obra tomo conciencia de sus posibilidades y, con arreglo a ellas elijo el material.

—Y en todo este proceso ¿te sometés a una idea previa que respetas o la vas variando a medida que la desarrollas?

—No, no suelo cambiar. Vamos, puede que alguna vez... Pero, por lo general ya sé lo que quiero, ya tengo el sentido de la obra y esto sí que no lo varío. Míra, a lo más, me puedo encontrar con que la pieza, pues, no sé, se me quede un poco larga por aquí, o confluyan excesivas tensiones en un vértice, y entonces, pues sí, he de cortar, o hacer una curva o un hendimiento que las elimine, pero lo que yo más o menos quería desde el principio está ahí.

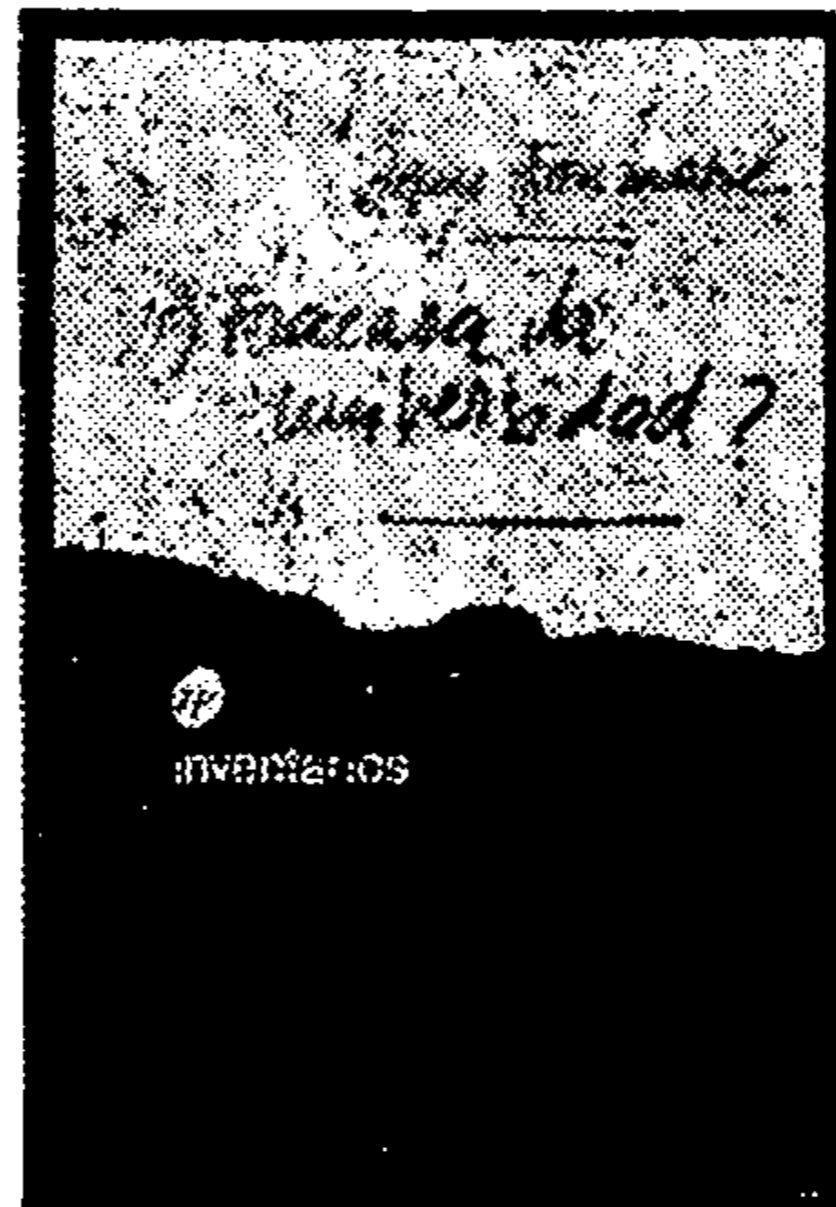
ensayo

¿FRACASA LA UNIVERSIDAD?

JEAN FOURASTIE - INVENTARIOS PROVISIONALES

El autor ha dedicado gran parte de su vida a trabajar como experto de la UNESCO para la planificación de la enseñanza.

Partiendo de unas interrogantes que ya hoy en día comienzan a formularse a todos los niveles: las continuas crisis y reformas de la Universidad, en las que maestros y alumnos son arrastrados por las innovaciones no siempre coherentes ni necesarias, como la práctica viene luego a demostrar, se pregunta Fourastie en qué medida prepara la Universidad y de qué manera permite la elección de profesionales. Su diagnóstico de la crisis universitaria coincide con el ya formulado otras veces en distintos sectores: los desórdenes no son sino el resultado de un mal más profundo, producto tal vez de un desbordamiento masificador, y al que no se ha logrado poner remedio con las pretendidas y múltiples reformas. En el análisis de las relaciones de demanda de empleo por parte de la sociedad y la Universidad, Fourastie considera las planificaciones en este terreno como necesarias, pero nunca suficientes dada la diversidad de elementos que entran en juego a la hora de la planificación y que no garantizan en absoluto el logro de las previsiones. Finalmente se plantea el problema de la adquisición del espíritu científico experimental, que el autor considera problema clave de los tiempos actuales y verdaderos, ya que hasta ahora



la Universidad ha fracasado en su tarea de difundir por el pueblo el espíritu científico experimental destruyendo, sin embargo, la mentalidad tradicional que, aunque considerada hoy como infantil y errónea, ha permitido, sin embargo, que la humanidad perdurara e incluso progresara durante centenares de miles de años.

coordina estas páginas
JOSE RAMON GINER

teatro

LOS PROBLEMAS DEL INDEPENDENTISMO

Cabezas de siempre ante un teatro de investigación, de contenidos, o simplemente formal. Recogiendo diversas manifestaciones (de la cultura en general y del teatro en particular), los mismos ojos, pelos y bocas.

Esta fue la primera frase recogida en mi bloc el día 29, cuando comenzó el VII Ciclo de Orientación Teatral de Alba-70 con una mesa redonda, en el Aula de Cultura de la CASE, sobre «La estructura económica de los teatros independientes» a la que acudieron miembros de diversos grupos de España y José Manuel Pérez Aguilar, crítico de primer acto y director de la revista «Estudio de Teatro».

Alguien dijo (T.E.I.) que los cuatro problemas fundamentales de los grupos profesionales eran:

- Los carnets (que no eran imprescindibles, como la mayoría de la gente cree).
- El sindicato (con toda una serie de trámites que dificultaban muchísimo cualquier actividad, tanto a nivel personal, como de grupo).
- El tener que presentar a Gobernación copias de los textos en cada representación
- y, por fin, la cacareadísima CENSURA, de la que no es preciso hacer declaraciones.

Pérez Aguilar añadió —anoto—: «Los empresarios de teatro son los únicos almacenistas que cobran el 50 por ciento de la mercancía por tenerla en depósito (en este caso la obra teatral)». Asimismo aclaró las diversas formas de obtener el carnet de profesional: por «chanchullo o enchufe», por herencia (¡fíjense señores, fíjense qué cosas) o por soportar las arcaicas «Reales Academias Superiores de Arte Dramático» o Conservatorios de Música y Declamación. (El otro día encontraron diversos fósiles entre varios libros.) Posteriormente expuso sus puntos de vista sobre la publicidad y la crítica e insistió en la concepción de la estructura de los grupos independientes en régimen de cooperativa.

E inevitablemente surgió el «a quién» y el «para quién» de los espectáculos teatrales, resultando que hubo quienes opinaban que la gran masa popular no acudía al TEATRO (con mayúsculas) por falta de dinero. ¡Mentira!, todos sabemos los dineros que se gasta el «people» en escobares (fiestas nacionales, fútbol, cebos para adolescentes, etc...). Lo que pasa (allí, al menos, se quedó de acuerdo en ello) es que lo que en los escenarios se dice, a pocos interesa o pocos pueden comprenderlo. O quizá, también, que el «cómo se dice» no es en absoluto inteligible, y, ni tan siquiera, a veces, perfectamente perceptible. Desde luego no vamos a propugnar un teatro de la vulgaridad, «pasero», fallero, etc..., pero lo que es evidente es que el lenguaje escénico, los infinitos simbolismos utilizados y, a veces, los propios contenidos no son, en absoluto asimilables. Tampoco creo que sea preciso desandar los grandes pasos dados por muchos grupos del país, sin embargo es totalmente coherente la solución apuntada en la mesa, es decir: la creación o el estímulo de grupos de base que actúen en barrios o pueblos con una simplificación y utilización pedagógica de los diversos elementos y recursos escénicos, o sea de los espectáculos en sí. (No es preciso señalar o entrar en el tema de que es la burguesía más definida y determinable el único espectador del teatro, ni en los porqués de las grandes afluencias a la revista u otros géneros «de escenario».)

También surgió todo el dificultoso y arriesgadísimo proceso de la obtención de teatros propios para los grupos independientes, aparte de las limitaciones legales, a saber:

- Todo teatro tiene que seguir el modelo italiano.
- Tiene que reunir suficientes condiciones de higiene (retretes y aseos limpios, camerino para las señoras actrices, etc...).
- Idem de seguridad. (Una puerta a pocos metros de las filas de butacas...)

De lo que se deduce que o hacemos los teatros como en el siglo XVIII o no los hacemos.

Luego ya se habló de que el teatro no sufre el fenómeno no de la plusvalía, de los sueldos de los actores...

Y por último, quizás el único que ofrecía alguna solución, se escapa un poco de las manos por diversas razones. Se trata de la conveniencia de una unión de fuerzas entre los diversos grupos, de un intercambio de actividades, de una serie de ayudas mutuas. El tan desasistido teatro independiente, de vanguardia, o como se le quiera llamar (legalmente «de cámara y ensayo»), tiene muchas limitaciones en la propia ley (principalmente la de apertura de taquilla) puesto que, como hemos señalado ni tan siquiera constan o existen como tales. De todas formas por ahí quedó la cosa, se hicieron algunas preguntas y los más avisados espectadores salieron de la sala y se dirigieron apresuradamente a las exposiciones de pintura vecinas. (Sin duda la cultura es siempre para los mismos.)

VICENTE MARTINEZ CARRILLO