

«Can I have my money Back?» (Belter 70.008), donde se puede escuchar la versión seminal de Stealer's Wheel. Como ocurrió con el resto de las expediciones por el «rock» de artistas nominalmente «folk» de Transatlantic (Steve Tiltson, Johnstons, Mr. Fox, son otros ejemplos), los resultados fueron espléndidos, pero la recepción fue más bien fría.

Stealer's Wheel nació de la reunión de Rafferty con Jos Egan, un compañero de sus primeras aventuras musicales. Es un grupo que se ha caracterizado por su inestabilidad: Rab Noakes, Luther Grosvenor y otros muchos han pasado por la Rueda, y hasta Rafferty se ausentó durante unas semanas. A pesar de todo, Stealer's Wheel ha sido capaz de producir una música que combina la mejor tradición del «pop» inglés de los años sesenta (la escuela Lennon-McCartney) con un sonido contemporáneo. Las suyas son canciones memorables, con instrumentación simple y arreglos vocales irresistibles.

El primer LP (Hispavox HDAS 371-81) les reveló como continuadores y renovadores de la herencia musical de la década anterior; también produjo un éxito: «Stuck in the middle with you». Pero prefiero pasarlo para hablar de «Ferguslie Park» (Ariola 87.354 I), su segundo y último álbum, dado que es posiblemente el único de los discos mencionados que se puede obtener fácilmente y que es el pináculo de Stealer's Wheel.

Conceptualmente, «Ferguslie Park» está dedicado a considerar el proceso de «fabricación» de las estrellas del «rock». Afortunadamente, Egan y Rafferty no han recurrido a las lamentaciones a lo Ian Hunter: en vez de auto-compasión y quejas hipócritas, encontramos una visión lúcida del asunto desde diversas perspectivas. En «Good Businessman», «(Waltz) You know it makes sense» y «What more could you want» escuchamos las voces de la industria

de la música hablando en diversos tonos de oportunidades, inversiones y negocios. Las dudas y la sensación de ser manipulado aparecen en «Star», «Wheelin» y «Over my head». La cara dos constituye una especie de bosquejo de la psicología del músico de «rock»: «Blind faith» transmite la inocencia y el entusiasmo de los primeros tiempos. «Nothing's gonna change my mind» y «Steamboat Row» hablan de la música como forma de escape de situaciones alienantes y de la pobreza familiar. «Back on my feet again» es una canción de esperanza, pero a continuación está «Who cares», donde la desilusión es asfixiante. El disco termina con «Everything will turn out fine» en una nota desesperada: no queda más salida que fingir como si todo fuera bien.

Como su predecesor, «Ferguslie Park» fue producido por Leiber y Stoller. Es difícil afir-

mar en qué porcentaje fueron responsables los veteranos productores de la realización de la música, siempre clara y simple, pero al mismo tiempo digna de un Phil Spector por su riqueza en detalles y su habilidosa construcción. Por ejemplo, la naturalidad con que el sintetizador enlaza con la orquesta en «Who cares», donde hay también una sustanciosa coda del saxo de Chris Mercer y la percusión. De hecho, el imaginativo uso de instrumentos inusuales de percusión distingue casi todos los cortes del disco.

«Ferguslie Park» merece la cuidadosa disección reservada para LPs del tipo «Sgt. Pepper», pero no disponemos aquí del espacio necesario. Aunque Stealer's Wheel no vuelvan a registrar un disco, el inteligente desarrollo instrumental de sus composiciones y la casi total ausencia de tópicos en sus temas, les convierten en una rareza en-

tre la descolorida producción inglesa de «rock» ligero de los años setenta. En otras palabras: ¡joyelos! ■ DIEGO A. MANRIQUE.



Paco Arias es uno de los últimos madrileños. Quedan pocos: diez o doce taxistas, seis o siete guardias municipales y Paco Arias. ¿O es madrileño también el alcalde de Madrid? Bueno, es madrileño también, como su nombre levantino indica, Fernando Chueca. Ese es madrileño igual que Arias: con premeditación y alevosía...

A mí me gusta, a veces, sentarme en el Gijón con Arias y tomar-

me un café con él. Es como si hablaras con un taxista. Tiene, en su conversación, toda la sabiduría de la calle de Madrid. ¿Y cómo es en su pintura? Pues es un madrileño.

Pintura de Arias

Creo que fue en Eça de Queiroz donde leí en una ocasión una frase de cierto prócer inglés, muy cosmopolita, que decía más o menos así: «En el mundo no hay más que dos ciudades: París y Londres. Todo lo demás es paisaje». Trato de reducir eso a términos españoles, y encuentro que aquí no hay más que una ciudad: Barcelona. Hubo otra, pero ya no lo es. Fue una ciudad hasta el siglo XVIII: Sevilla. Pero desde el siglo XVIII se fue dejando ganar por el señoritismo campesino hasta llegar a ser lo que hoy es... En fin, que me perdona Fernando Chueca, cuyo libro no conozco aún, y que me perdona Mario Gaviria, mi amigo sabio en esas cuestiones de las ciudades. Yo a lo que iba es a decir que Madrid es una inmensa aldea de cuatro millones, y que el madrileño es un producto aldeano de eso. Por ejemplo, Arias.

El pintor Arias, como la mayor parte de los pintores madrileños, es un paisajista. Pero, adviértase, es un paisajista, de una manera radicalmente distinta a como lo son los catalanes de su generación y algo anteriores. Los catalanes —los barceloneses— son paisajistas porque son espectadores del paisaje: porque pintan lo que ellos mismos no son, porque el paisaje se les ofrece como algo extraño a ellos mismos. Arias, no. Arias, al pintar el paisaje, se interpreta a sí mismo, hace la confesión de sí mismo: Arias es paisaje. ¿O no? Hablad con él.

Digo que Arias, a fuerza de ser madrileño, es paisaje, como los árboles del monte de El Pardo, y que todo lo que pinta es, como una prolongación suya, paisaje. Todo: aun cuando pinte un bodegón burgués con porcelanas..., aun cuan-

do pinte un desnudo femenino, que en cualquier otra versión sería la pintura más civilizada y menos paisaje del mundo. Vamos, yo pienso que el inefable cabo Piris, el cacereño, si se hubiese enfrentado con un desnudo de Arias, en vez de con «La Maja», no hubiera armado la que armó, porque el desnudo de Arias, como cualquier encina cacereña, también es paisaje; es como un arbusto de la limes celtibérica.

Pero, en fin, hay que justificar las afirmaciones. ¿Por qué afirmo yo que todo lo de Arias es paisaje? Las razones, mis razones, no se justifican solamente en la paisanía de nuestro pintor: paisanía madrileña se entiende. Mis razones son, según creo, pictóricas.

Observemos cualquier cuadro de Arias: No necesariamente un paisaje; cualquiera. Arias reduce siempre toda su figuración, toda, a la ley de la bidimensión. Es cierto que las cosas, los árboles o los objetos tienen un cuerpo y un peso: que se atraen en razón directa de sus masas e inversa de los cuadrados de las distancias. Pero... Pero Arias, en su pintura, lucha contra esa ley. Su bidimensionalidad actúa en contra de su posible corporeidad. Y ved cómo todo lo de Arias se nos presenta con una premeditada renuncia a las dimensiones corpóreas. El uso de la ficción de la corporeidad, pero renuncia a insistir en ello.

En el fondo, yo pienso que eso es algo así como una predisposición del horizontalismo del paisaje. La pintura abunda en la profundidad de las cosas cuando lo que pretende es enseñarnos las cosas. Pero Arias, lo que pretende enseñarnos es el panorama donde están las cosas: su paisaje. Déjemoslo. Es lo suyo. Cada pintor nos enseña un poco de lo que él mismo es. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

La «Metafísica» de Angel Jové

La reciente exposición de Angel Jové en Galería Vinçon, titulada «Me-



Lugar ediciones

Almagro, 44 - Teléf. 419 76 69
MADRID-4 - ESPAÑA

«LOS ORIGENES DEL FASCISMO EN ESPAÑA»

Manolo Pastor.
P. V. P.: 160 pesetas.

«IDEOLOGIA Y ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA EN LA ESPAÑA CONTEMPORANEA»

Dirigido por Antonio Fernández Alba con la colaboración de Alfredo Carda, Javier Elizalde, José Elizalde, J. M. Gómez Santander, Eduardo Hernández, Víctor Pérez Escolano, Leopoldo Uria, Antonio Vélez y Julio Vidaurre.

P. V. P.: 290 pesetas.

«LIBERALISMO Y SOCIALISMO: PROBLEMAS DE LA TRANSICION. EL CASO CHILENO»

Enrique Tierno Galván, Joan Garcés, Umberto Cerroni, F. Castillo, R. Echevarría, J. Larrain y N. Lechner.

P. V. P.: 250 pesetas.

EN PREPARACION: «EL PODER ECONOMICO EN ESPAÑA. 1939-1970»

Carlos Moya.

«ENSAYOS DE ECONOMIA VALENCIANA»

Dirigido por Manuel Sánchez Ayuso.

DISTRIBUIDORES PARA ESPAÑA:

VISOR (Madrid), LES PUNXES (Cataluña y Baleares), NUEVAS ESTRUCTURAS (País Vasco), UBRI (Valencia), PADILLA (Andalucía), CURROS ENRIQUEZ (Galicia), DERZA (Zaragoza), LEMUS (Canarias), ARAMO (Asturias), SAIZ VIADERO (Santander) y A. SANZ (Navarra).

ARTE • LETRAS • ESPE

tafísicas», habrá pasado para el mundo oficial del arte más bien inadvertida. Su público ha sido sobre todo de jóvenes, artistas, paratistas, seguidores, jóvenes inquietos, que forman ya una densa trama cultural. Desde su aparición, Jové encarna en solitario el espíritu de la vanguardia. El arte de las tres últimas décadas se siente demasiado satisfecho con sus logros, olvidando que éstos sólo tienen sentido, en cuanto a tal hecho vanguardista, en función de su momento. Ante el artista se abre siempre más de una posibilidad, y cosa suya es elegir la que le permitirá huir hacia delante. Pero ahora nos parece a muchos que la vanguardia tiene, o ha tenido, como única opción, el muro, el silencio. ¿Se trataba de un callejón sin salida? Puede resultar que el muro sea practicable, cabe sospechar que el callejón siempre tiene salida. De algún modo, Angel Jové ha atravesado eso que parecía impenetrable, y se halla al otro lado. Su obra no se proyecta utópicamente hacia el futuro, sino que mantiene el carácter de réquiem de siempre. Por ello no es de extrañar que haya profundizado más aún en el Kitsch. Podía parecerle a alguno que Angel Jové se complacía en el Kitsch por sí mismo; ahora podemos ver claro que no. Es lícito que utilice este material para expresarse, porque el Kitsch es hoy acaso el propio del estadio actual de nuestra sociedad, y Angel es testimonial. Sin pretenderlo, porque el arte seguramente no ha de pretender nada. En las manos de Jové, el Kitsch es redimido de su condición propia. El resultado nada tiene que ver con él. «El Kitsch —como hace notar Lamberto Pignotti— se da más bien cuando el buen gusto y la belleza se hacen totalmente aceptables, fáciles, confiados y tranquilizadores». Por otra parte, Angel Jové sigue delante del muro que cierra el callejón, porque la situación que viene a reflejar es la misma. A través de ese

muro lleno de carteles desgarrados, suciedad, escritos garabateados, contempla la nada —podía no verse—. Y su obra es como una ilustración de esa nada. Luego de haber atravesado eso que de todos modos no necesita atravesar, recupera, con otro ánimo, el lenguaje abandonado y algunas de sus convenciones. Así, la del cuadro, como acotación formal del espacio artístico. Pero de ingenuidad y oportunismo mercantil, nada. Sigue siendo todo lo mismo: con una diferencia. Es curioso que Jové, en el camino difícil, ingrato y secreto de la vanguardia —marginado en cierto modo por la oficializada seudovanguardia—, no necesita ir variando constantemente. Cada exposición se parece a su exposición anterior, con una diferencia: la que le da su profundización en la realidad y la maduración correlativa del lenguaje. Y su obra, que se sirve del Kitsch porque es lo que tiene culturalmente ante los ojos, es todo lo contrario de él: angustiada, consciente y exigente visión del mundo. Se esfuerza siempre por llevar las posibilidades con que cuenta —como vanguardista— a sus límites, y lo hace sin aceptar convencionalismos artísticos como tales. ¿Existe hoy entre nosotros algún artista más consciente que él sobre las imposibilidades actuales de lo que entendemos por arte? Como escribió Manolo Vázquez en estas mismas páginas, a propósito de una exposición suya, celebrada en el año 1970, su obra es «muestra del escepticismo cultural que va manifestando la vanguardia española».

En la exposición del año pasado, lo que más parecía preocuparle era lo mágico. Llevaba a ello a través de parecidos elementos a los utilizados ahora; fotografías de los años 30, que se están refiriendo al Kitsch de la moda «retro», y que al mismo tiempo le permiten —a Angel Jové, como hasta cierto punto a los impulsores y consumidores de esa misma moda—

reflejar un mundo muerto, pero próximo: en él se movían seres que todavía viven, se producían hechos históricos que latían bajo los actuales; la vida, la cotidiana, sigue estando, aunque sea como ceniza —polvo todavía no—, bajo la de hoy. Como en la sesión de espiritismo, nos impresiona más convocar a alguien recién muerto que al tópico Napoleón. En el nivel de vida colectiva, aquello —y podríamos llegar, como se ha hecho hasta los años cuarenta— es lo muerto reciente. Es, pues, material para un réquiem. Y esto lo utiliza Jové para su réquiem verdadero, dedicado a nosotros mismos, a él, al arte en general.

Las copias fotográficas las saca de negativos que posee, y a veces de revistas. En estos casos, no abusa de la trama cuando puede resultar visible: eso le apartaría de su intención. Pero, sin duda, el que se advierta que está tomada de una revista de la época, con su redundancia, le confiere mayor interés para su propósito: vemos las cosas de manera cada vez más indirecta, y cuantas más cosas se interponen, mejor. Ahora, en esta vía cada vez más artificial, hasta no permitimos intercalar un cliché de lo natural, genuino, de lo —¡al fin!— verdadero. Y Jové se sirve como material de todas estas fotografías, que colorea, con anilina o acuarela muy líquida, con tonos que recuerdan intencionadamente las postales antiguas. Y la naturaleza está: árboles, sobre todo frondas, que dan pie a un verde tierno y cursi, visto después de muchos viajes de ida y vuelta, siempre de vuelta, y siempre de algún modo de ida? Y se encuentran referencias arquitectónicas: las balaustradas tan queridas de Angel Jové, fragmentos después de la explosión de Marienbad; naturalmente la columna, naturalmente rota, referencias mediatas a lo inmediato. Los rostros de mujer son los de esas mujeres que llegaron con su pelo a lo «gar-

çon» hasta nuestra guerra, paseándolo en camiones bajo los bombardeos, y todo lo más a los primeros años de la posguerra, los que alcanzó a conocer Angel, antes de que se lo dejaran crecer, el pelo, ya sin miedo a las liendres, gracias a la paz de Franco, y quién nos habría dicho entonces que iba a durar tanto... Estas son las mujeres que asoman edipianamente en los «anticuados» de Angel Jové. La Naturaleza, toda vestida de verde, quiere acercarse a la idea platónica de Naturaleza, para que se vea más claramente su fracaso como manipulación cultural: todo eso sin que lo pretenda: se trata de un primer golpe de vista; eso sí, muy elaborado. Y luego hay elementos corpóreos y algunos tomados del arte de vanguardia inmediatamente anterior; la nota que provoca el distanciamiento puede ser el mechón acariciador y Kitsch de la fibra artificial. Son muy interesantes también los resultados que obtiene con fotografías actuales, que manipula para convertirlas en fotos «antiguas», como haciendo posible una anticipada visión «retro» y funeral del momento que se está viviendo.

En todo esto, Angel Jové alcanza un refinamiento supremo, que se está burlando de sí mismo. Es la decadencia, sí señor. Vista críticamente. Criticada desde dentro. No hay, por lo tanto, complacencia, sino angustia. Lo que se rechaza, en última instancia, es la realidad, una determinada realidad. Son, ya lo he dicho, ilustraciones de la nada, de una nada. En cierto modo, es como si Jové siguiera callado: estos cuadros, de tan sarcástico convencionalismo, son ilustraciones a su silencio. Habla porque tiene lengua. Y esa lengua se la ha cortado también —a lo mejor, no nos quedaba ya nada más por cortar—. Esta exposición agónica, estremecedoramente lúcida, de Angel Jové, como todo lo que es verdadero arte, no nos necesita: no necesita ni nuestra



Angel Jové.

aprobación, ni casi nuestra contemplación. Si la ven, bien, y si no, tranquilos. Es un juego solitario, en que todos estamos implicados, una no-denuncia que denuncia, un arte que no es arte, una visión que, escéptica y sabiamente, se nos ofrece para que la olvidemos, pero que a lo mejor no podemos olvidar. ■ JOSE CORREDOR MATHEOS.

sobrevino el más grave de los accidentes...

Las primeras noticias fueron terroríficas. Gloria Rognoni, la pelirroja de Els Joglars, una de las figuras básicas de todos los espectáculos, se había caído desde lo alto de la estructura metálica y se hallaba en gravísimo estado. Internada en la clínica del doctor Olivé Millet —famoso médico de toreros—, éste ha explicado el estado de Gloria a un redactor de «El Noticiero Universal» en los términos siguientes:

«Padece luxación de la columna vertebral a nivel de la doce vértebra dorsal sobre la primera lumbar.

«Habrá que esperar un año. Hasta entonces no se pueden conocer las secuelas que tendrá. Lo importante es que en este tipo de lesiones juegan un gran papel los deseos de vencer, el optimismo, la juventud... Y la paciente tiene de todo eso sobradamente. Ella es consciente y su estado general es muy satisfactorio».

La lesión es, pues, grave. Y una pregunta que todo el mundo se ha hecho es si el trabajo de Els Joglars, pese al entrenamiento constante de sus componentes, no contendrá una dosis de riesgo superior a la razonable. La cuestión,

teniendo en cuenta lo mucho que significa el grupo en nuestro teatro, es importante y debe ser encarada. Aunque asuste un poco hacerlo.

Andan nuestros escenarios tan palabreros y tan rutinarios que el lenguaje imaginativo e imaginero de Els Joglars ha tomado el valor de una poética desafiante. Y quizá ahora algunos actores de diván y corbata querrán tomarse la revancha. La relación de Els Joglars con el público es nueva, y también es radicalmente nuevo el concepto del espectáculo y del actor. En un teatro de tresillo, un accidente de este tipo sería, a fuerza de improbable, estúpido; a lo más se acepta la afonía, como riesgo de un trabajo que sólo emplea la voz. En cambio, Els Joglars, al proponer un tipo distinto de expresión, proponen también un tipo distinto de actor, obligado a encarar un más amplio número de riesgos.

Es en estas coordenadas donde la caída de Gloria Rognoni debe ser examinada, planteándose —como ocurre en el circo— la necesidad de

reducir en lo posible el riesgo, sin invocar las normas de un teatro puramente hablado. Ignoro, por ejemplo, puestos a invocar un caso ilustre, si «El sueño de una noche de verano», en el montaje de Peter Brook, contará con muchos accidentes en su historia; pero, en teoría, a la vista de sus trapecios y de la utilización «vertical» del espacio escénico, es indudable que ello era perfectamente posible...

Importa al efecto tener en cuenta que el último accidente de Els Joglars, sin duda el más grave y significativo —el trabucazo de Valencia fue un simple error en el juego escénico—, se produjo con ocasión de unas tomas televisivas, para cuya realización fue necesario instalar unos focos que deslumbraron a la actriz. Motivación que espero habrá sido tomada en cuenta a los efectos ulteriores, por su decisivo carácter perturbador.

La noticia tiene, pues, dos dimensiones. De un lado, la lesión de la actriz, cuya recuperación deseamos todos fervientemente; del otro, cuan-

to hay en ella de insólito en la vida teatral española, en perfecta correlación con el trabajo también insólito de un grupo teatral y con los nuevos problemas de un lenguaje que ha dado al cuerpo su importancia. ■ JOSE MONLEON.

Un estreno de Jesús Campos

De Jesús Campos hemos hablado en TRIUNFO más de una vez. La última, concretamente, a raíz de ganar el Premio Carlos Arniches, con «En un nicho amueblado»; la primera, cuando ganó el Lope de Vega. Las dos obras en cuestión poseen características formales muy diferenciadas, aunque están unidas, lógicamente, por un mismo pensamiento motriz, crítico y un tanto nihilista, en la cuerda —incuestionablemente creadora y personal de Campos— del existencialismo.

Sabíamos que el autor quería ser también el director de sus obras, convencido de que el lenguaje escrito era sólo una parte mínima del

todo y que su propuesta dramática era, antes que nada, una propuesta de imágenes, de sonidos y de ritmos. En Valencia, al fin, hemos asistido al primer estreno profesional de su teatro, no sólo bajo su dirección escénica, sino incluso con su participación en el reparto, y no para decir unas frases, sino, muy coherentemente con toda la poética de su obra, para interpretar una especie de baile de la desesperación y la agonía, con el que alcanza a transmitirnos una concepción «total» de la vida.

Se titula el espectáculo «Nacimiento, pasión y muerte de por ejemplo: tú», y ya se ve, tanto por lo que llevamos dicho como por el mismo título del drama, que andamos lejos de cualquier simple intención de pasatiempo. De hecho, estamos ante un espectáculo insólito, a través del cual no sólo se plantea un lenguaje sensorial bastante más rico de lo que es norma en nuestros escenarios, sino, y esto es lo decisivo, que lo hace sin caer en la gratuidad. Hay en el qué y en el cómo del trabajo una misma e inseparable a m a r g u r a, un pensamiento y una trayectoria cultural cuyas palabras clave quizá podrían ser: guerra civil, infancia y juventud en una sociedad que la perpetúa, la áspera Andalucía almeriense, la sumisión a las instituciones de la productividad y la obediencia, la rebelión, la impotencia, la desolación y la muerte. Camino —nacimiento, pasión y muerte— vivido con barroquismo y con acento melodramático, en una extroversión de lamparillas y saetas, de agresivos oscuros y de gritos, de voces desnudas y de música electrónica, de imágenes hurtadas a una procesión surreal de Semana Santa, que el escenario dispara sobre el asombrado público.

TEATRO

La caída de Gloria Rognoni

Acababa de salir en estas mismas páginas mi largo diálogo con Alberto Boadella, el director de «Alias Serrallonga». Hablando del espectáculo, comentábamos allí los accidentes sufridos incluso desde antes del estreno. Ahora, al fin, en el Romea de Barcelona, a sala llena, parecía que Els Joglars había encarrilado definitivamente su temporada. Todo marchaba normalmente hasta que

