

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

realiza el estudio biográfico y crítico del proceso que impulsó al muchacho del barrio barcelonés del Poble Sec a escalar primero un puesto dentro de la «nova cançó» catalana y a convertirse después en uno de los ídolos de la canción en castellano.

Hay una cultura de barrio frente a una cultura de élites porque hay una vida de barrio, ayuna toda la vida de conciertos o exposiciones y sin otras conferencias ni coloquios que la pelotera por el asunto de los cuartos, la bebida con los amigos o, lo que no es mucho mejor, las zapatillas y el periódico, la televisión y un volumen especial del «Reader's Digest» si la familia alcanzó ya el nivel de pretensión semieuropeo o pseudoamericano. Partir de aquí es lo que para mí hace importante este trabajo de Vázquez, como los anteriores de «La crónica sentimental» o el más reciente «Cancionero general». Al captar el ambiente del barrio y recrear el mundo sentimental de las clases populares, sus valores y sus gustos, y a certar a describirlo, Vázquez nos coloca en situación de entender otra belleza, nos inicia en la valorización de otra literatura, la de la canción popular, cosa que en este ensayo-antología realiza el mismo analizando la evolución de las canciones de Serrat, sus textos especialmente. Narrador y sociólogo de un solo matiz, bastarían estas líneas suyas para expresar el mundo desde el que es posible comunicar con sus posteriores análisis de los poemas: «Los componentes sociales, histórico-tradicionales, las incidencias históricas comunitarias, todo ayuda a conformar una conciencia popular que termina de perfilarse en el contacto con un paisaje urbanístico característico y en el sistema de convenciones de comunicación, que establecen desde la especial educación que se recibe en el colegio de barrio, hasta los ele-

mentos de vestuario que distribuye la tienda más acreditada del mismo. Todos estos componentes se repiten en los restantes barrios barceloneses y en cualquier barrio de cualquier ciudad».

A partir de aquí se hace posible establecer «la relación auténtica—dice Vázquez— entre cantante y público, a través de la canción en el momento de la canción, por encima de la trama publicitaria»; se plantea la posibilidad de mantener el cotarro y no cambiar nada, o la opción falsa para nuestro autor entre «cambiar la vida» (Rimbaud) o «cambiar la Historia» (Marx), opción que también podría estar representada en las parejas Serrat-Paco Ibáñez, Serrat-Manuel Gerena, o Serrat-Raimon, entre otras.

Muy interesante también es la descripción de los materiales literarios, musicales y temáticas que van obrando sucesivamente en Serrat en función de las influencias y las necesidades expresivas de su propio desarrollo personal, que, a un lado y otro del Ebro, va exigiendo su ascenso hacia el «hit parade». ¿Ayudó a Serrat promocionar sus canciones en catalán y la problemática de una lengua al cantar en castellano y hacer más amplia su comunicación? ¿Enriqueció con sus canciones a la «nueva canción» castellana? ¿Han sido de verdad alguna vez «nueva canción» castellana Nino Sánchez, Aute, Manolo Díaz, Massiel, como dice Vázquez, o la canción castellana auténticamente nueva es algo que aún se está haciendo a partir de las experiencias de Paco Ibáñez, Hilario Camacho, Elisa Serna, Adolfo Celdrán, Julia León, por hablar de los que ahora están en la brecha y a punto de ofrecernos los discos que están grabando ahora mismo, tras de varios años de cantar en barrios, fábricas, parroquias, Colegios y Facultades? Estamos en este discutible capítulo ante

un Vázquez y un Serrat amigos de trabajar a partir de lo dado y de un realismo operativo de cuyo propio movimiento acaso puedan surgir nuevas situaciones positivas, dada la ambigüedad de los procesos culturales. ■ F. ALMAZAN.

TEATRO

Formidable: «La boda de los pequeños burgueses»

Meses atrás, con motivo de las representaciones de «La boda de los pequeños burgueses», por Los Goliardos, en una serie de ciudades españolas, señalamos en las páginas de TRIUNFO que nos encontrábamos no sólo ante uno de los mejores espectáculos del teatro independiente, sino, en términos globales, del teatro español de los últimos años. Ahora, la presencia del espectáculo en el escenario del Goya no ha hecho sino confirmarlo.

La obra, en un solo acto, fue escrita por Brecht en 1919, el año en que también escribió «El mendigo o el perro muerto», «Exorcismo» y «Lux in tenebris». Remitida a un editor de Munich, no fue publicada por entonces, estrenándose en Francfort en diciembre de 1926. Durante mucho tiempo fue una obra apenas citada, considerada menor frente a las obras «grandes» de Brecht, escritas bastantes años más tarde. Sin embargo, recientemente se ha despertado un creciente interés por las obras primeras de Brecht, cuya fuerza crítica tiene un acento más anarquizante que didacticamente marxista. En

el caso de «La boda de los pequeños burgueses», su montaje ha interesado especialmente en aquellas sociedades que han hecho de la familia una especie de estereotipo idealista. Es el caso, por ejemplo, de Brasil, uno de cuyos grupos acaba de presentar en Nancy una carnavalesca y eufóricamente patética versión de la obra, o el caso de España, en cuya realidad social encuentran Los Goliardos una serie de elementos con los que potenciar la carga corrosiva del drama.

En la representación del Goya se advierten muchos elementos encaminados a situar la acción en una etapa precisa. La música, las noticias que nos llegan a través de un aparato de radio, la línea básica del vestuario, algunas alusiones verbales, todo parece remitirnos a la España de los años cincuenta, decisión que quizá responda al propósito de mostrar una realidad previa al «desarrollo» y a la eclosión de algunos problemas, que podrían modificar, si quiera superficialmente, las imágenes de Brecht.

Angel Facio, el director, ha hecho un trabajo magnífico. Si Brecht propone una serie de prototipos, de personajes característicos, Facio consigue salvar el cliché e impregnarlos de una terrible capacidad representativa. El medio tono es abandonado radicalmente; los maquillajes expresionistas dan, ya de entrada, a los personajes carácter de fanteoches. Casi desde el principio se establece una lucha feroz por el espacio físico, destruidas paulatinamente las sillas, el diván y cuanto servía de «atrezzo» a la cena de unos recién casados y varios invitados. El coloquialismo del lenguaje, superpuesto al comportamiento crispado de los personajes, no hace sino acentuar el patetismo de la obra. Estamos ante una especie de pesadilla, en la que, sin embargo, todos los elementos son

reconocibles, en la que todos los comportamientos, siendo feroces, nos parecen rigurosamente reales.

La poética del espectáculo es un poco la misma que luego ha aplicado Facio a una obra de Lorca, salvando, claro, la distancia que estilísticamente existe entre los autores. El estudio riguroso de las significaciones sociales, de lo que cada personaje representa en el juego, de su ideología y de sus fines, permite la composición de un «gestus» revelador y violento. Ninguna relación con la parodia o la caricatura. Es más bien un trabajo encaminado a hacer agresivamente ostensible el subtexto, a convertir la crítica en una materia casi palpable, sucia e inescapable. Como si todos acabáramos siendo invitados de la boda—en la versión brasileña, este punto era fuertemente acentuado por el montaje—y formáramos inevitablemente parte de la grotesca cena y del conjunto de ideas y comportamientos que la sustentan. Como si aquella simbólica y grotesca destrucción de muebles tuviera que ver con nuestra vida.

Los actores—Gloria Muñoz, Eulalia Salas, Concha Gregori, Mercedes Guillamón, Santiago Ramos, Félix de Roteta, Cristián Casares, José María Lacombe y Angelito Martínez—responden perfectamente a la concepción de la puesta en escena. Consiguen crear una agonía a la vez orgánica y reflexivamente crítica, cuya base debe buscarse tanto en el trabajo de Angel Facio como en sus propias vivencias y en su capacidad de observación.

A cierto público tradicional, la obra le disgusta profundamente. Al más joven—y los aplausos de «arriba» frente a a la frialdad de «abajo» eran una prueba de ello—le gusta con la misma profundidad, aunque la acidez del espectáculo obligue a pensar y no deje que na-

die salga inmaculado. Al fin y al cabo se ocupa de los «pequeños burgueses», y pequeños burgueses, en mayor o menor grado, lo somos todos los que vamos al teatro...

Un espectáculo, en fin, muy importante. Me dicen que a «Mary d'ous», de Els Juglars, no va mucha gente. Yo pienso que si «Mary d'ous» y «La boda de los pequeños burgueses» no están llenando el teatro de gente joven, de un público con espíritu crítico, es que o bien nuestra sociedad anda aún muy mal, o bien que el teatro ha perdido el tiempo de tal modo, que cuando vale la pena, quienes debían sostenerlo no lo saben. La cosa es grave, porque estamos ante dos de esos espectáculos por los que en España, desde hace años, ha luchado nuestra gente más seria y rigurosa. Dos espectáculos bien hechos, sin truco, críticos, ligados a la vida española, sin divos y sin pandería. ■ JOSE MONTELEON.

ARTE

Aquí no hemos tenido nunca nada parecido a eso que en París, y hace ya años, llamó Dubuffet un «art brut». Por lo menos no lo hemos tenido consciente o tendenciosamente. Sin embargo, dadas las posibilidades elementales de nuestra pintura y de nuestros pintores, se hubiera podido dibujar un movimiento parecido, aun cuando ya no tan deliberadamente encarrado a posiciones aformalistas. Por ejemplo, en un pintor directamente figurativo y aun narrativo como es Angel Medina. (Galería Kreister.)

EDITORIAL FUNDAMENTOS

Caracas, 15 - Madrid-4 - Teléfonos 419 96 19 y 419 55 84

Dentro de la monotonía (repetición hasta la saciedad) que caracteriza al pensamiento occidental actual, la ANTIPSQUIATRIA y la CONTRACULTURA son las dos corrientes que han aportado nuevas perspectivas al individuo y a la sociedad de nuestro tiempo. Su conocimiento es IMPRESCINDIBLE.

HEYWARD, H. Y VARIGAS, M.

«Antipsiquiatría» (2.ª edición). 160 páginas. 100 pesetas.

ALAIN SERVANTIE

«Lo normal y lo patológico». 160 páginas. 100 pesetas.

CAPARROS, N.; GENTIS, R.; BERKE, J.

«Laing: antipsiquiatría y contracultura». 380 páginas. 200 pesetas.

ALAN W. WATTS

«Naturaleza, hombre y mujer». 244 páginas. 175 pesetas.

R. CRUMB Y OTROS

«Comix underground USA» (2.ª edición). 150 pesetas.

A. ARTAUD

«Hellogáballo, o el anarquista coronado» (2.ª edición). 248 páginas. 150 pesetas.

A. ARTAUD

«Mensajes revolucionarios». 168 páginas. 100 pesetas.

NORMAN MAILER

«Maldstone» (seguido de un curso de realización cinematográfica). 236 páginas. 150 pesetas.

ULTIMAS NOVEDADES

LEFEBVRE, POULANTZAS, MANDEL...

«Leyendo el Capital». 290 páginas. 175 pesetas.

PIERRE JALEE

«El tercer mundo en cifras». 192 páginas. 100 pesetas.

S. NACHT

«Curar con Freud». 282 páginas. 175 pesetas.

RAYMOND DURGNAT

«Luis Buñuel». 240 páginas. Fotografías. 150 pesetas.



ARTE • LETRAS • E

Angel Medina

Angel Medina es de un pueblo de la Montaña y se ha educado pictóricamente —y se ha recreado— en Santander. En Santander fue eso que Pancho Cossío gustaba llamarse a sí mismo, «un raquero»: un niño ligado a todo el populismo portuario de la ciudad cántabra. De ese antecedente le queda no poco a su vida y creo que mucho a su pintura, un cierto desgarrado bienhumorado y de buena ley que le hace no tomarse demasiado en serio como pintor, pero tomar rigurosamente en serio a la pintura. Da la impresión cuando se conoce a Medina que él es el primer sorprendido de ser eso que puede poner incluso en su carnet de identidad y que se llama «un artista».

Lo es. Lo es en esa modalidad del ser del artista que es «ser un pintor». Lo es por esa entrega sin complicaciones al dominio de la pintura, que le hace manejar el color de manera tranquila, como quien usa tranquilamente un medio cuyo fin es otra cosa.

El fin, en Angel Medina, es expresar realidades que él conoce muy bien: escenas marineras o escenas del sainete de la vida cotidiana... con humor. Con humor, digo. El humor es un ingrediente básico en la pintura de Medina. Es un humor sin hiel, que transforma a los personajes de su figuración en levemente caricaturescos.

Sí: por ejemplo, sus personajes tienen una anchura ecuatorial perfectamente deliberada, lo que les da un tono de jovialidad satisfecha...

La figuración en Angel Medina usa un claroscuro que no es, que no quiere ser minucioso, porque entonces le quitaría fluidez espontánea a su pintura y, la verdad, ese es el primer ingrediente de su estilo de pintor. Lo otro, el color, se extiende también con generosidad y

con espontaneidad por toda su obra...

Por cierto, recuerdo ahora que Angel era uno de los jóvenes amigos de Pancho Cossío: de los que mantenían con él un diálogo amical con sonotone, en el café Gijón, salpicado siempre con alusiones al Racing y recuerdos de Piquito. Angel le reconocía generosamente a Pancho un magisterio que yo no sé hasta qué punto podría fundarse en ninguna enseñanza directa. Y no lo sé, porque Pancho siempre fue un exquisito de las materias: las materias de los museos, especialmente aptas para interiores holandeses. Angel nunca le discutió el magisterio, aunque su pintura fue siempre muy poco proclive al deslumbramiento museal, y mucho menos al interior, fuese o no holandés.

Angel Medina fue siempre un pintor de exterioridades, al contrario que su maestro Pancho, del que pudo aprender más de una receta de la cocina pictórica, pero ninguna de la metodología. Era un pintor de escenas exteriores, lo cual no quiere decir que fuese un pintor de luces.

Angel Medina nunca ha problematizado la luz, en el sentido de Sorolla o del sorollismo... tampoco en el impresionista. El ha usado el color. Pero el color como ingrediente independiente, autónomo y directo.

En realidad, el color no pasó nunca de ser para él un medio. Mucho más entidad tenía para él, aunque fuese menos visible, el claroscuro. Porque en el fondo, lo que Angel persigue, lo que ha perseguido siempre, es una cierta narrativa figurativa, con personajes y con algo, con una pizca leve de humor caricaturesco. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Noticia de John Heartfield

Pese a las importantes exposiciones de sus

obras, que se presentaron en diversas capitales europeas durante la década de los sesenta, la figura de John Heartfield (1891-1968) ha pasado prácticamente inadvertida en los medios intelectuales de Occidente hasta hace unos tres años, en que varias editoriales alemanas recogieron los más significativos de sus fotomontajes en volúmenes de gran tirada.

Heartfield, cuyo verdadero nombre era Helmut Herzfeld, nació en Berlín en 1891. Apenas cuenta cuatro años, cuando su padre, el escritor socialista Franz Herzfeld, es encarcelado, y la familia tiene que exiliarse, a Suiza primero y más tarde a Austria. Tres años después queda huérfano y vuelve a Alemania, estudia en la Escuela de Arte de Múnich y obtiene en 1914 el primer premio de la Exposición de Colonia. Movilizado en 1915, conoce en el Ejército a George Grosz, quien ejercerá una notable influencia sobre él. Poco después destruye todas sus obras, de corte clásico, y se incorpora al recién formado grupo dadaísta de Berlín.

Si el dadaísmo era un movimiento de rechazo contra el arte y la sociedad establecidos, motivado por la flagelación mundial y sin una peculiar ideología política, el grupo berlinés (Hausmann, Baader, Grosz, Heartfield, etcétera) adoptó desde el principio una actitud más comprometida con la realidad social. Las circunstancias políticas por las que atravesaba el país —y especialmente los asesinatos de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht— contribuyeron a radicalizar a sus componentes, sobre todo a Grosz, Heartfield y al hermano de éste, Wieland Heartfield, que trabajaban juntos. En 1917, los dos hermanos crean la Editorial Malik. Heartfield diseña las portadas de los libros y firma con Grosz varios «collages»