

el mundo es uno de los más claros y angustiosos que se desprenden de su actividad. No es seguro que lo haya conseguido. No faltará quien piense que se trata de una postura como otra cualquiera en un mundo tan podrido como el de la industria de los divos. Pero lo cierto es que no se debería alzar una bandera en su nombre cuando se está pidiendo a voces que las banderas sean desterradas.

Poeta metafísico, poeta místico, poeta social y poeta amoroso, seudo-poeta o contra-poeta, cualquiera de estos calificativos limitadores podría y no podría aplicarse a la obra de este amado y vilipendiado artista de una de las épocas más extrañas y misteriosas (por caótica y contradictoria) de la historia; una época, por lo demás, que es la nuestra, es la de él. No cabe duda que, con todo, este «compositor», cantante, bailarín, guardián, portero... —como se autodefine— habrá influido notablemente en esa realidad que nos ha tocado vivir.

Para conocerlo un

poco más a fondo, estos escritos, estas canciones, incluso estos dibujos mínimos, son prácticamente indispensables. Hay que recordar que además de sus temas grabados y conocidos, estos volúmenes contienen otras muchas composiciones y textos inéditos (por ejemplo, los *Últimos pensamientos sobre Woody Guthrie*) —y en edición bilingüe—, que han de arrojar mucha luz sobre su controvertida figura. ■ ALVARO FELTO.



ARTE

Anoche, cenando en casa de unos amigos, Alberto Portera, ese médico amigo de artistas y amigo mío, me reprochó que aún no me hubiese ocupado en estas páginas de Manolo Suárez Molezun. Alberto era injusto sin saberlo. ¿Sabe él cuántas cosas

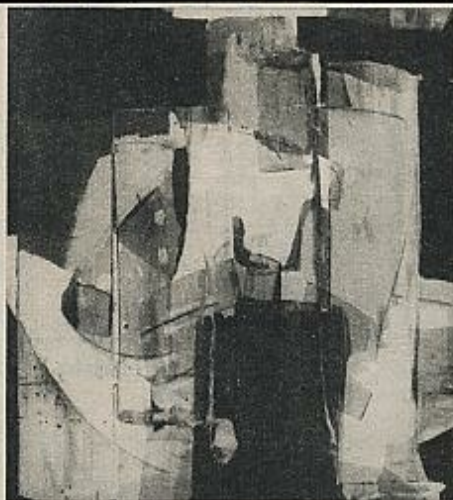
—anteriores incluso a la exposición de Molezun— están aún sin comentar? A pesar de todo, le dije: "Ahora va. Será el próximo comentario". La verdad es que yo no sé por dónde va la lista de lo que queda por comentar. ¡Pero hay tanto!... Voy a tener que iniciar un sistema nuevo, en el que entren más comentarios en estas páginas... Pero... ¿para qué?

Molezun. Galería Ruiz-Castillo. Madrid.

Quando entré en la exposición de Manolo Molezun le dije a Carlos Ruiz-Castillo, que estaba al lado mío: «Por aquí hay algo del "esprit" de Braque». «Sí —me dijo Carlos—; léete el catálogo, y ya verás que todo lo que Manolo ha escrito en él es una especie de apología del cubismo».

La verdad es que yo no acababa de ver al cubismo en la exposición de Molezun. Y en realidad, ¿dónde estaba ese magisterio de Braque que yo creí verle a aquellos cuadros en mi primera ojeada? Lo de Braque, como cabía esperar del gran maestro francés, no estaba ni en una organización de las estructuras, ni en un sentido compositivo... Estaba en un sentido mesurado del color, a caso en un sentido de las lineaciones rectas levemente compensadas por las curvas... ¡Pero cómo habían cambiado las cosas desde Braque a Molezun, o, mejor dicho, cómo habían cambiado las cosas desde el cubismo! Y es que, claro está, los sesenta años que aproximadamente transcurrieron desde entonces, no transcurrieron en balde. De alguna manera, la pintura de Manolo también tiene que acusar todo lo que le ha pasado a la pintura de su tiempo.

Creo que vale la pena percibir qué es lo que



Molezun.

ha cambiado, como imagen del mundo y de las cosas, en la pintura de Molezun con respecto a sus modelos cubistas. Vale la pena, sobre todo, teniendo en cuenta el énfasis con que Molezun reivindica el magisterio de aquel movimiento. Lo de que ya, al cabo de todos los movimientos abstractos, no vale la pena la reelaboración de las pipas y las mandolinas tutelares, no merece siquiera recordarse aquí. Yo trato de ver la diferencia más allá de todo ello; más allá de la representación y de una determinada representación. Trato de ver la diferencia, como si Molezun continuase pintando pipas y mandolinas. ¿Y qué es lo que ocurre?

Por lo pronto, aquel cubismo —no digo sólo el de Braque: el de todos— estaba mucho más ordenado en el sentido de la quietud. Casi todas las lineaciones que determinaban el orden de cada cuadro seguían implícitamente la legislación octogonal... No quiero decir que todas sus líneas rectas tuviesen un inequívoco sentido vertical-horizontal. Digo que el sentido total del cuadro seguía aquel orden general. Lo cual le daba un sentido de quietud al cuadro, pues las lineaciones inclinadas acababan promoviendo puntos de fugas más o menos perspectivas que sugieren movimiento.

A mí me parece que el punto de ruptura de

Molezun con el cubismo clásico parte de la ruptura con la ley de la octogonalidad. Los cuadros de Manolo Molezun están ya en otro orden, que no es el organizado por la dictadura de las verticales y las horizontales... Y tampoco quiero decir aquí que él rechace esa magistratura. Lo que ocurre es que sus cuadros le dan paso a unas líneas de fuga que acaban determinando dinamicidad.

Por lo demás, es claro que ha sido determinante en él lo que ha pasado por la pintura a lo largo de estos últimos sesenta años. El cubismo, en cierta manera, era lo que don Eugenio d'Ors llamó en más de una ocasión «la cuaresma» de la pintura; es decir, era la estricta moralidad de la forma que proponía, la lucha contra toda veleidad pecaminosa de la forma o el color. La pintura de Manolo Molezun es claro que se ha liberalizado en tal sentido. La «apertura» de estos últimos sesenta años es natural que se note mucho en ella. De todas maneras, las libertades de Manolo Molezun se producen «dentro de un orden». ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

George Grosz, en Madrid

Los analistas más sensibles a las mínimas variaciones de temperatura de la sociedad parecen coincidir de un tiem-

po a esta parte en su preocupación ante un fenómeno con fuerte olor a nostalgia y ambiguamente etiquetado «moda retro». Se trata de un conjunto de síntomas cada vez más generalizados y a los que no sería ajeno, a fin de cuentas, un factor tan prosaico en apariencia como es la actual crisis económica, que tantos comienzan a relacionar con el «crack» de 1929. La esvástica podría dejar de ser, según estos diagnósticos pesimistas, una simple pieza de museo —de museo de los horrores, naturalmente—, para convertirse otra vez, de la noche a la mañana, en un símbolo quemante.

A la luz de todo ello cobra renovada vigencia la obra satírica del dibujante berlinés George Grosz (1895-1959). Nacida, por lo que respecta a su parte fundamental, en el período de entreguerras, la obra gráfica de Grosz constituye una crítica implacable de una sociedad —o, mejor, de su clase rectora—, en la que vemos aparecer ya al fantasma del nacionalsocialismo.

Soldado voluntario en el año 1914, declarado inútil un año más tarde, nuevamente llamado a filas en 1917 y desertor poco antes de acabar el conflicto, George Grosz se afilió en el año 1919 al movimiento dadaísta, junto con Hausmann, Huelsenbeck y Heartfield. Con este último realizó, en estrecha colaboración, una serie de fotomontajes. El mismo grupo que organizó, en 1920, en la antigua capital alemana, la Feria Internacional Dadá, llegó a promoverle al rango de mariscal.

La pluma feroz del berlinés trazaría a lo largo de aquellos años el guñolesco retrato de una clase hipócrita y podrida que poco tiempo después iba a pactar con el hitlerismo, arrastrando a Alemania a la aventura que todos conocemos. En aquellos dibu-

