

ZyX/sa

ULTIMAS REEDICIONES

HISTORIA DEL MOVIMIENTO OBRERO

(2.ª edición)

Edouard Dolleins. 3 tomos

Precio de cada tomo: 150 pesetas.

«La mejor síntesis de la historia obrera después de la revolución industrial, e imprescindible para comprender los siglos XIX y XX». («Mundo Social».)

HISTORIA DEL ANARCOSINDICALISMO ESPAÑOL

(3.ª edición)

Juan Gómez Casas

Precio: 140 pesetas.

Primer manual, publicado en España, sobre la génesis y evolución del movimiento anarcosindicalista en nuestro país.

HOMBRE Y DIALECTICA EN EL MARXISMO-LLENINISMO

(2.ª edición)

Carlos Díaz.

Precio: 55 pesetas.

Estudio crítico del materialismo dialéctico elaborado por Engels y Lenin, escrito con rigor científico y terminología popular.

HISTORIA DE LAS CLASES TRABAJADORAS

(2.ª edición)

Fernando Garrido. 4 tomos.

Precio de cada tomo: 90, 200, 140 y 140 pesetas, respectivamente.

La obra se compone de cuatro partes, y en cada una de ellas se estudia la explotación del hombre en la historia de la Humanidad, a través de sus prototipos: el esclavo, el siervo, el proletario y el trabajador asociado.

LA CLASE OBRERA ESPAÑOLA A FINALES DEL SIGLO XIX

(2.ª edición)

(Informes de Pablo Iglesia, Jaime Vera, García Quejido y otros)

Precio: 125 pesetas.

«Recoge la información oral y escrita presentada en 1884 ante la Comisión de Reformas Sociales, sobre el estado de la clase trabajadora. Documentos esclarecedores para una comprensión del movimiento obrero y de la historia global de España». («Cuadernos para el Diálogo».)

Edita ZERO, S. A.

Distribuye ZYX, S. A.

Lérida, 80. MADRID-20.



ARTE • LETRAS • ESPE

el apéndice bien documentado y al día sobre el Plan de Ribera— características del momento actual de desguace de la Barcelona industrial construida por el siglo XIX. Esta evolución, que reviste, desde luego, rasgos peculiares en la Barceloneta, es perfectamente coherente en cada uno de sus momentos con la evolución general de la formación capitalista. Las últimas palabras de Tarter nos ofrecen una visión actual de la geografía, no como la doctrina de las «estabilidades inhumanas» que tendía a ser dentro de la ciencia imperialista, sino como una disciplina consciente del cambio y comprometida con él: «En definitiva, las conclusiones aquí apuntadas no son el fin de un trabajo, sino un alto en el camino; surgen ahora nuevas perspectivas y nuevas líneas de investigación, que nos plantean a los geógrafos la necesidad de analizar las formas en tanto que son reflejo de una determinada estructura social, y el espacio como lugar donde se lleva a cabo la estrategia de cada clase. En definitiva, creemos que el análisis de la relación entre clase dominante y utilización-transformación del espacio debe ocupar una parte importante de los estudios geográficos urbanos. Sólo así la investigación social seguirá el mismo camino de la lucha por una sociedad más justa». ■ RAMON GRAU FERNANDEZ.



Esperpento de Sevilla, en el Capsa

En el árido y cálido verano barcelonés he-

mos tenido ocasión de ver teatro. Dejando aparte lo vodevilésco obligado de la canícula, hemos visto abrirse de nuevo el Teatro Griego de Montjuich, con resultados mediocres, pero sobre todo hemos tenido la suerte de ver en el Capsa, que dirige Pau Garsaball, Esperpento de Sevilla en «Cuento para la hora de acostarse», de Sean O'Casey. La coincidencia de estos dos fenómenos teatrales —me refiero al ciclo del teatro griego, con algunas velocidades de divismo y mucha falta de madurez, y al grupo riguroso y auténticamente profesional de los sevillanos— nos llevaría al tema tan debatido sobre profesionalidad y dedicación, sobre la auténtica profesionalidad de algunos grupos independientes. Pero esto me llevaría demasiado lejos, y prefiero hablar de la representación en el Capsa.

Vaya por delante que la presentación del grupo fue un éxito absoluto, se terminó con bravos y palmas a ritmo, ya que el público quedó totalmente captado por el relampagueante espectáculo. Seducido y, hay que decirlo también, repelido, porque la feroz comicidad de los personajes es angustiante. El civilizado espectador barcelonés se pregunta: «¿Qué tengo que ver yo con el personaje de Sean O'Casey, el irritable dramaturgo irlandés, que amaba y detestaba a su pueblo?». Sean O'Casey no hizo más en «Cuento para la hora de acostarse» que traer al escenario un personaje casi tópico: «(John Jo Mulligan)... es un individuo constitucionalmente asustadizo, que no sabe recibir cómo llegan las necesidades alogres de la vida, aunque estaría muy contento de poder hacerlo, si pudiera sobreponerse a un inútil sentido del pecado que lo aflige». He dicho casi tópico, porque el dramaturgo irlandés no se limita a presentar-nos un cuadro de costumbres; para concluir



Coordinación gestual, expresividad circense, agresividad de «music-hall».

el apólogo, organiza al final una mascarada para que comprendamos cuáles son los poderes que mantienen el terror al placer del pobre John Jo Mulligan.

Esta dimensión crítica de la pieza corta de O'Casey es lo que el trabajo de dramaturgia del grupo Esperpento ha sabido potenciar, distorsionando gestos y personajes para alcanzar el clima desafiado e hiriente del «music-hall», al que dan un color muy suyo, muy andaluz, que expresa quizá más que todas las definiciones lo que tratan de racionalizar, como la estética de Lo Borda. La coordinación de gestos, situaciones, expresividad circense, comentario atento del piano, implicación de canciones que no narran la acción, sino que la sitúan en un contexto histórico: el nuestro, todo ello alcanza la crispación deseada. Si, como nos explican en las **Notas sobre el montaje**: «John Jo Mulligan, el oscuro muchacho irlandés, se nos presentó como andaluz de la clase media de secano, con una extrema alienación religiosa y represión sexual, prendas que le han valido para obtener una adjuntia de filosofía tomista», al convertirse en espantajo escénico adquiere una más profunda dimensión histórica y política, lo que explica su éxito en el

escenario barcelonés, como también la repulsa de los que se encuentran de bruces ante tanta maña audacia.

El grupo trabajó con un rigor absoluto, con la maravillosa espontaneidad que produce no dejar nada al azar. ■ MARIA AURELIA CAPMANY.

Teatros que no ahogan

No hace mucho habíamos aquí, a cuenta del local del TEI, del valor de las pequeñas salas, de mantenimiento relativamente bajo y capaces de cobijar un trabajo de investigación e independencia que no pueden permitirse los grandes teatros, siempre sujetos a la necesidad del éxito. Dado que en España el teatro sigue siendo, en términos generales, un problema de la economía privada, de nada sirve plantear la necesidad de este o aquel tipo de teatro, si su realización es inicialmente antieconómica. Las limitaciones que de esto se infieren son muchas, y por eso, en las conversaciones de la I Semana de Teatro Universitario de Madrid, uno de los puntos abordados fue la necesidad de que se modificara la actual Reglamentación de Espectáculos, a fin de que el teatro pudiera hacerse en locales sencillos, sujetos a unas medidas de seguridad

razonables. El caso de los Estados Unidos recuerdo que se citó como ejemplo. Las autoridades correspondientes se limitan, a la vista de cada local, a señalar su capacidad máxima de espectadores, sin preestablecer un número de requisitos tan exigente que acabe conduciendo a la sala de alto coste, es decir, al empleo de un capital cuya explotación y amortización se hallan indisolublemente ligadas a la programación.

Es curioso que un país como Colombia, tan cargado de problemas socioeconómicos, nos dé en esto una lección y un ejemplo. Bogotá cuenta con varias salas —La Candelaria, Teatro Popular de Bogotá, El Local, La Mama...— con capacidad para doscientos o trescientos espectadores, que constituyen la verdadera base del teatro nacional. Naturalmente, sus compañías hacen jiras por todo el país, y actúan en barrios, centros obreros, Universidades y comunidades campesinas. Pero, en última instancia, el pequeño local es la base de su trabajo. Allí dan cursos de formación de actores, allí pueden plantearse un régimen de precios inversamente proporcional a la condición económica del espectador, allí fraguan un repertorio, allí permiten que los demás grupos de la capital vean su trabajo, allí, en fin, se guarda la fuerza ganada en los debates, en las repetidas confrontaciones con el medio teatral y con el público.

Los locales son sencillos, pero poseen un encanto y un carácter inimaginable entre nosotros. Se nota que han sido hechos con el esfuerzo de quienes trabajan allí, y que ese mismo esfuerzo los conserva. Algunos, como el de La Candelaria, se alzan en el más viejo barrio de Bogotá, con sus casas blancas, vagamente andaluzas, de la época

colonial. Otros, como el del TPB, están en el mismo centro y se ajustan más a lo que nosotros entendemos por un teatro de bolsillo. Pero el hecho es siempre el mismo: la personalidad del grupo, su trabajo y su público se descubren ya en la misma puerta, en el estilo de la casa, en los primeros «afiches» de la entrada. ¡Y qué distinta suele ser también la actitud del público! En los grandes teatros de la pequeña burguesía europea, el espectador tiene la impersonalidad de un consumidor de teatro. Se sienta en la butaca como si estuviera delante de un mostrador. Ha pagado y espera la consumición. Aquí, en estas pequeñas salas, la actitud del espectador es bien distinta. Se nota que participa conscientemente de los compromisos del grupo. No ha ido allí al azar o ganado por un anuncio. Conoce lo que cada grupo hace, lo que cada local significa, y su elección es una forma lúcida de manifestarse. Los debates y reuniones que siguen a muchas representaciones no hacen sino fortalecer esa relación, enraizar el trabajo del grupo en el medio social.

El hecho, por lo demás, no es sólo colombiano. Al Festival de Manizales concurren muchas compañías latinoamericanas, que trabajan regularmente en pequeñas salas. No sólo pequeñas, claro, sino, al mismo tiempo, de pequeño costo. ¿Sería tan difícil intentar esto en nuestro medio? La paradoja ha dejado de serlo a fuerza de repetirse: si un pequeño teatro lujoso puede ser un lugar para la élite, los pequeños teatros de Latinoamérica forman parte sustancial de la lucha por la creación de un teatro que exprese los conflictos del continente. Y que los muestre, abandonando periódicamente el pequeño local, a los sectores populares. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

Hace algún tiempo, poco antes de irme a mis vacaciones serranas, el azar me deparó el conocimiento de un joven matrimonio que proyectaba la apertura de una nueva galería. Una nueva galería, pero no para Madrid ni para Barcelona: para Fuenterrabía. ¡Ah!, eso era otra cosa. De tal manera era eso otra cosa, que la idea llegó a entusiasmarme. Todo lo que sea crear núcleos culturales excéntricos —quiero decir, fuera de los consabidos centros— está bien. ¡Una galería de arte en Fuenterrabía! Esa es una aventura que vale la pena correr.

Pero es que, además, me dijeron que pensaban que su exposición inaugural, la de apertura, fuese dedicada a la obra de don Daniel Vázquez Díaz. Eso ya me entusiasmó, y no por el entusiasmo que en mí despertaría normalmente la obra del viejo gran maestro, sino que intuía que esa asociación no había sido fortuita. Seguramente, los organizadores de todo esto tenían noción de lo que esa bella y pequeña ciudad significó para don Daniel. Y eso ya, el conocimiento de esa significación, me dio buena espina. ¡El regreso de don Daniel a Fuenterrabía! ¡Qué bien! Le pedí a ese matrimonio que, por favor, me enviase alguna documentación, para hacer aquí mismo un comentario. Pero pasó el tiempo y yo me fui a mi retiro veraniego. Ahora, a mi regreso, me encuentro con la documentación prometida, y hasta con un bello catálogo, prologado por Gaya Nuño. La exposición terminó el día 2 de este mes de agosto. No importa: lo que yo quiero glosar aquí no es tanto

la exposición en sí misma cuanto ese regreso de don Daniel a su amada Fuenterrabía, después de su muerte.

Galería Txantxangorri en Fuenterrabía: El regreso de don Daniel

¿Pero qué le pasaba a don Daniel con Fuenterrabía? Recuerdo que una vez, hablando con él en su casa, me confesó que ya estaba tan viejo, que no tenía ni ganas de pintar. Yo tra-

té, torpemente, de consolarlo un poco, y le dije: «Pero, don Daniel, si está usted muy bien, y, además, pinta usted muy bien. Por otra parte, don Daniel, cuando se ha hecho la obra que usted deja, ya puede uno estar tranquilo...».

Recuerdo que se sonrió con cierta tristeza y me dijo: «Sí, José María, tal vez tengas razón, ahora sólo siento una cosa, voy a morir sin volver a ver Fuenterrabía». Don Daniel contaba siempre, lleno de entusiasmo, el deslumbramiento que él tuvo cuando vio por primera vez,

en 1905, la bella ciudad vascongada. Como contaba el deslumbramiento que le acompañó siempre por el paisaje y por la gente vasca. Recuerdo que tenía una serie de paisajes a los que él titulaba, en su conjunto, «Alegria del campo vasco». Menchu Gal, que lo conocía muy bien y lo quería, como todos los que tuvimos la fortuna de conocerlo, proyectaba llevarse de expedición con algunos amigos, para que volviese a ver Fuenterrabía. Pero no sé si ese proyecto llegó a realizarse. Don Daniel se resistía algo por dos razones: la primera, porque se sentía viejo, y tenía como pudor de las molestias que pudiera causar su propia vejez. La segunda, porque tenía una especie de miedo de volver y encontrarse muy profundamente transformada la ciudad que él idealizaba tanto con el recuerdo.

Digo que todos los que conocimos a don Daniel le teníamos cariño. Aparte de ciertos chistes malévolos, que a él, como a todo el mundo, se le inventaron, don Daniel era una persona de profunda generosidad, y que tenía una cualidad muy rara: era fiel a sus discípulos, al revés de lo que parece ser natural. Nadie hablaba mejor de la pintura de Juan Manuel Díaz Caneja que él. Nadie hacía mejores elogios de Pepe Caballero. Cuando evocaba a Agustín Ibarrola —Agustínillo, como él lo llamaba—, se le iluminaba el rostro, como cuando se habla de un niño querido. Y, sin embargo, ninguno de esos discípulos ha sacado un estilo pictórico que se le asemeje. Y él lo sabía. Lo sabía, y yo diría que precisamente esa era la cualidad que más estimaba en sus discípulos.

Se me ha pasado el tiempo —y el espacio— de este comentario sin hablar de la obra de don Daniel. Ni siquiera puedo aducir como ejemplo que, como no he



«Caserios Vascos», de Daniel Vázquez Díaz.



Fachada de la Galería Txantxangorri, en Fuenterrabía.