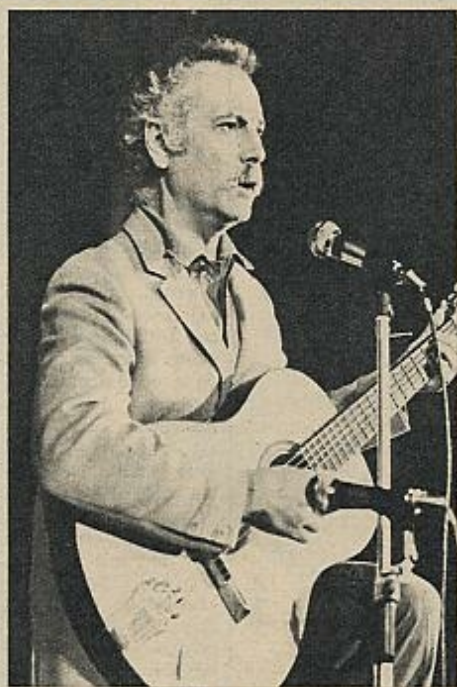


**Georges Brassens: como un castillo de naipes**

Ramón Luis Chao ha construido con los datos relativos a Georges Brassens un castillo de naipes, que al final derrumba sin medias tintas ni engañosas delicadezas. Su libro (1) es fundamentalmente crítico, y se inscribe, por tanto, en la preocupación que Chao tiene por explicar todas las cosas desde una cierta perspectiva de incredulidad universal. Los lectores de TRIUNFO tienen constancia semanal de esta sana manía de Chao. Esta obra recibió, durante algún tiempo la bendición del silencio administrativo; silencio que se ha prolongado ahora, cuando ya el libro está en la calle. No es extraño, tratándose de un estudio escrito por un músico acerca de otro músico. Ramón Chao estudió música en París, y sigue manteniendo su interés por esta disciplina desde la perspectiva irremediable de la preocupación política, sociológica. En un apartado de esta obra que nos ocupa, Chao muestra algunos de sus saberes musicológicos, pero en general el libro es una interpretación acabada de las raíces y de la personalidad de Georges Brassens, uno de los mitos principales, y menos solemnes a pesar de todo, de la llamada canción protesta.

A lo largo de todo el libro, el personaje Brassens va siendo explicado con rigor, y a veces incluso con ternura. Al final, decíamos, Chao hace todo lo posible por destruir el castillo de naipes que se ha formado y le hace a Brassens una entrevista, en la que Chao da una lección de falta de fatuidad. Chao va a hablar con Bras-



Georges Brassens.

sens en Bobino, donde canta el biografiado. La conversación es casi imposible, porque, desde la anarquía, Brassens rechaza todas las interpretaciones posibles de sus letras, de sus canciones. Chao insiste, y Brassens confiesa que no le gustan las preguntas, que cree, con Confucio, que no hay que hacer preguntas. Para cualquier entrevistador fatuo, esa conversación hubiera quedado en el baúl de los olvidos. Tales respuestas, pensaría ese hipotético entrevistador, resultan una «boutade», y, por tanto, no hay que reproducirlas. Chao ha hecho muy bien en incluir ese epílogo, porque de ese modo ha contado más gráficamente que nunca cuál es la contradicción en la que el anarquista Brassens se desenvuelve, mezclado con una sociedad de consumo que, al igual que se divirtió con Chevalier en los años de la guerra, se divierte con las canciones populares de este ser de bigotes lacios, zuecos, olor a vaquería... En España, Brassens hubiera sido un mito irreversible... En Francia, según cuenta Chao, ha sido frecuentemente puesto en

cuestión, sobre todo por una juventud que no puede entender que un cantante como éste declare que se halla fuera de la realidad.

Lo que se comprende también leyendo el libro de Ramón Luis Chao es que esa escéptica mirada de Brassens no está alejada a veces de la ternura, de la contemplación más apasionada de las cosas que suceden a su alrededor. Un alrededor que de alguna forma se conecta con su pasado de campesino e Sète, y que en Sète y sus antepasados halla la razón de ser principal de estos versos libérrimos de la obra de Georges Brassens. Al pasado, al más remoto pasado, se traslada Brassens, y de ahí recoge su vocabulario primario, sus sentimientos menos transidos de furibunda ironía. Estoy hablando, sobre todo de dos poemas excelentes que ha compuesto Brassens: «Canción para un campesino» y «Bancos públicos», dos canciones que a Chao se le antojan de las más bellas de este cantante.

Se preocupa Chao en este libro de contarnos la biografía de Brassens. No es una tarea vana ni

resulta excesivo nunca el resultado. En esta ocasión, la biografía, tratada desde el gran angular de la sociología, nos ofrece un tipo que luego conecta perfectamente con el desarrollo de las letras que se nos ofrecen traducidas en un apéndice del libro. Que un personaje tan contradictorio, de actitudes tan dispares, tenga una biografía escrita, la biografía de sus canciones, tan coherente, no deja de ser interesante. Entre otras cosas, eso es lo que descubre Chao con un rigor que destierra toda mixtificación, toda postración a los pies del ídolo. Chao ha dejado que Brassens vaya apareciendo al escenario con toda la hojarasca que el propio cantante se ha ido fabricando. Con un honesto sentido crítico, ha ido después despojando a Brassens de esas hojas en función de su propia historia, de la historia de Brassens. Una historia que, fatalmente, le ha llevado a servir a los mismos seres que satiriza. La reflexión que Chao presenta, en fin, es un estudio lúcido sobre un personaje que a fuerza de contar cosas sencillas se ha rodeado de la impenetrable oscuridad de sus contradicciones. Las contradicciones de un ser que cuenta las historias de la calle encerrado en una transparente torre de marfil. ■

JUAN CRUZ RUIZ.



Vicente Rojo, con perdón, es un pintor mexicano que alguna vez aparece entre nosotros para reverdecer su inmediato origen español.

Y siempre, en esas ocasiones, es un mexicano muy conscientemente mexicano... como debe ser. Hace varios años, en la ocasión de otra exposición de Vicente aquí, en Madrid, éste me presentó a su tío, el que dirigió la defensa republicana de Madrid el año 36. Pido perdón otra vez. Para mí, aquel conocimiento tenía la emoción de la cercanía con la Historia española. El veterano general era cualquier cosa menos un monumento vivo. Era un hombre: nada más que un hombre. Recuerdo que

tima obra. Pero ahí lo dejo para estudiarlo cuando la Redacción de TRIUNFO no espere mi trabajo para cerrar. Prefiero comentar por mi cuenta. No trataré de justificar ese nombre, sino que tomaré a la pintura tal cual la veo.

De entrada, Vicente Rojo parece entregar su obra a los dominios de la geometría del plano. Lo parece, digo, al primer golpe de vista. Pero no. Basta detenerse un poco en la observación de esa pintura. Lo que domina en él, en su



Vicente Rojo.

hablaba de la pintura de Vicente con una cariñosa deferencia, pero desde la distancia: desde una distancia generacional.

Vicente Rojo está exponiendo ahora en Madrid, en una joven y bella galería de la Plaza Mayor, la galería Ponce. Su exposición tiene un título: «Negaciones».

**Vicente Rojo: «Negaciones». En la Galería Ponce. Madrid**

«Negaciones»... ¿por qué? Tengo en mi poder un largo ensayo de Juan García Ponce, el inteligente tratadista mexicano de arte, en el que parece que trata de justificar ese nombre que Rojo le concede a su til-

obra, no es la geometría, sino la pintura. Su argumento es el argumento de la pintura. ¿Y la geometría? La geometría es en él el equivalente al uso de la gramática en el manejo de la palabra. (Pido perdón por ese símil barato, pero correcto.) La geometría propiamente dicha no nos ofrece en su obra ninguna argumentación específica. ¿No? Tal vez sí, pero a la contra, negativamente. Entro ahora, sin proponérmelo, en el juego de las negaciones, tal y como parecería proponer el título de la exposición de Vicente. Pero no creo que sea eso. Y si lo fuera, acertaría por pura coincidencia.

Lo que yo quiero decir es que Vicente Rojo,

(1) Ramón Luis Chao: Georges Brassens. Ediciones Júcar. Madrid.

Zyx/sa

NOVEDADES

LA COMUNA ASTURIANA  
(Revolución de octubre de 1934)

B. Díaz Nosty  
300 pesetas

El estudio de la comuna asturiana, ocurrida hace ahora cuarenta años, es indispensable para conocer el desarrollo de los dos últimos años de la República y el desenlace bélico de 1936.

EL CONGRESO EXTRAORDINARIO  
DEL P. S. O. E. DE 1921  
(Nacimiento del Partido Comunista Español)

40 pesetas

En este Congreso se escinde el PSOE. La mayoría continúa afiliada a la Internacional Socialista. Una minoría se adhiere a la Comunista, y surge el Partido Comunista Español.

EL ANARQUISMO  
Y LA NUEVA IZQUIERDA

A. Arblaster  
20 pesetas

Modernamente, la nueva izquierda ha tomado el relevo del anarquismo y ha continuado sus ideas más esenciales: libertad, el pueblo como protagonista de la revolución, autogestión a todos los niveles, etcétera.

... Y AL OESTE, CON PORTUGAL  
(Notas de viaje)

T. Martín Amoriaga  
60 pesetas

Reportaje vivo y directo, con amplia información gráfica, sobre el camino de la democracia en Portugal.

LA CAIDA  
DEL FASCISMO PORTUGUES

Eduardo G. Rico  
50 pesetas

Análisis crítico del golpe de Estado portugués, antecedentes, contradicciones y perspectivas de futuro.

LAS CONTRADICCIONES  
DEL IMPERIALISMO

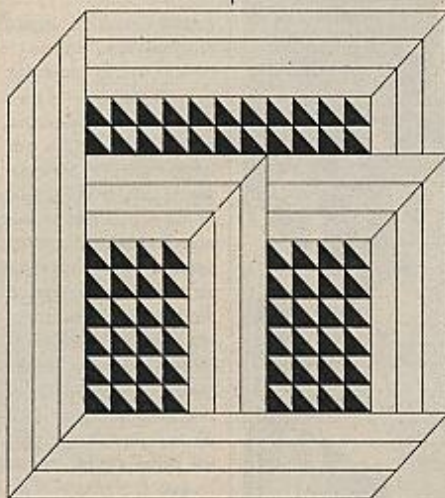
Theotonio Dos Santos

EL PROLETARIADO MILITANTE

Anselmo Lorenzo

ZYX, S. A. DISTRIBUCIONES.  
Lérida, 82. Teléfono 279 71 99.  
MADRID-20.

Distribuidor exclusivo de ZERO,  
SOCIEDAD ANÓNIMA. Editorial.



Vicente Rojo.

por lo que deja traslucir su exposición, tiene una fuerte impregnación geométrica y directamente hace uso de la geometría, pero sin tratar de argumentar nada por esa vía. Y diré más: es un enemigo de la geometría a través de ella. Esa es la negatividad que yo le advierto y que no sé si es la misma que él se señala a sí mismo con el título. Vicente Rojo es un geómetra incrédulo de la geometría. Es como un mitólogo que no le concediese ningún crédito a los poderes del padre Zeus...

¿Pero realmente es un geómetra? No, de la misma manera que uno tampoco es un geógrafo por vivir instalado sobre el planeta Tierra. La geometría es su primera materia. Pero le interesa más la proporción, en su estado experimental, que la dimensión, en su estado fáctico. Y ahí, en la proporción, es donde aparece el pintor en su estado puro —pintor y no geómetra, y, mejor aún, pintor contra geómetra—, pues entonces lo que es decisivo es el juego pendular de sus masas y volúmenes, de las superficies oscuras frente a las diáfanas; de sus juegos de colores compensados y pendulados... Y es curioso: como bien sabemos todos los que conocemos a Vicente, en él aienta una como segunda profesión, que es la de compaginador y proyec-

tista de bellísimos libros.

Algunas de las mejores editoriales y revistas mexicanas saben muy bien de su paso por ellas en ese orden. Cuando vemos su obra pictórica se podría pensar en la huella que deja en ella el compaginador. Pero no, o no es así primordialmente. Es en la compaginación donde está la huella del pintor. Sin que mi afirmación pueda tomarse tajantemente al pie de la letra, sin que pueda negar una relación elástica y reversible de la pintura sobre la compaginación y viceversa.

Un día de éstos estudiaré en García Ponce su interpretación de la negatividad en Vicente Rojo. Y si me queda tiempo, la comentaré aquí mismo. La pintura de Vicente Rojo bien vale una segunda vuelta del comentarista... ■  
JOSE MARIA MORENO GALVAN.



«Pasodoble»,  
de Miguel  
Romero Esteo

Miguel Romero había estrenado ya su «Para-

phernalia de la olla podrida y de la mucha consolación» con el grupo Ditrambo. Ahora, dentro del I Festival Internacional de Teatro Independiente —al fin con la sala llena—, ha estrenado un nuevo texto, «Pasodoble», también con Ditrambo. Lo que quiere decir, considerando la fuerte singularidad estilística del grupo madrileño, que a estas alturas, tenemos una visión insoluble de lo que Miguel Romero se propone y de lo que Ditrambo nos ofrece. Menos mal que entre la «Paraphernalia...» y «Pasodoble» anda otro montaje, «Danzón de exequias», libre versión de «Escorial», de Ghelderode, que ayuda a comprender por dónde se mueve, con o sin Romero, la investigación de Ditrambo.

De hecho, lo que vamos a decir del montaje de «Pasodoble» responde a una serie de constantes que pudiéramos muy bien haber deducido de los montajes anteriores. Lo que ya nos plantea la duda de si el grupo no ha llegado a un esquema que coarta el libre tratamiento creador de cada espectáculo. Personalmente, después de ver sus tres trabajos, tengo la impresión de que el grupo se encuentra frenado por unas cuantas ideas, sin duda muy sugestivas, pero que se imponen peligrosamente a lo que debiera ser la poética viva de cada espectáculo.

Ciñámonos a «Pasodoble». El teatro de Miguel Romero aspira a ser algo así como la ceremonia degradada de ciertas «esencias de la vida española». Muchos de los comportamientos, relaciones y móviles de nuestro mundo están ahí, expresados a través de un lenguaje a menudo automático, hecho de las asociaciones, citas culturales y cargadas surreales que le fluyen al autor. La religión, el sadomasoquismo, el aristocratismo, la violencia, el fracaso, la incoherencia solemne, el espíritu penitente, el materialismo rampón del pequeño propietario, todo anda

mezclado en un «puzzle» que tiene el pasodoble como fondo —«la santa mierda del pasodoble»— y las velas, el capote, la mantilla y la navaja de Albacete como instrumentos de la liturgia. A la concepción que tiene Ditrambo del lenguaje teatral, una propuesta de este tipo le cuadra perfectamente. La actuación se mantiene en un tono solemne, cruel como un auto de fe, simbólico como una jura de bandera, estrechado como una peregrinación religiosa. La corrupción conceptual, la degradación del verbo, el disparo sin tutela de las sagradas palabras del clan, desempeñan el papel de un pedestal de arena o de una piel de plátano, que tiran por tierra una vez y otra a las patéticas estatuas del museo de los horrores nacionales.

La idea, como se ve, es coherente y abre al espectáculo posibilidades bastante más ricas de lo acostumbrado en nuestras puestas en escena, generalmente sometidas a una literalidad, a una relación puramente ilustrativa entre forma y contenido, que minimiza el carácter creador de la representación. Lo malo —y con ello volvemos al principio— es que esta idea de Ditrambo, concretada a través del difícil y serio trabajo de dos actores, no brota de un juego vivo con las situaciones y con el texto, sino de un preconcepto férreo. Eso explicaría, por ejemplo, el tono monorrítico de la representación, la frecuencia con que se pasa de la solemnidad expresiva al aburrido engolamiento, del vacío trágico al vacío inexpressivo, y también la primacía radical que adquiere el texto, único soporte de unas situaciones y de unas figuras que, a fuerza de acartonarse, acaban por desaparecer.

Es un poco lo que ocurre con las procesiones de Semana Santa: que al principio impresionan, pero que, a partir del enésimo nazareno, hacen rutinaria y vacía su imagen. De hecho, la multiplicación