

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.



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

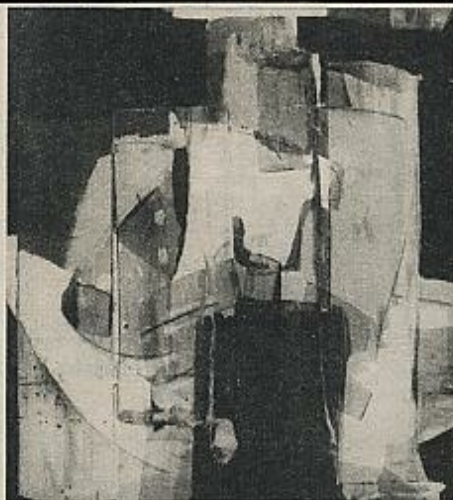
—anteriores incluso a la exposición de Molezun— están aún sin comentar? A pesar de todo, le dije: "Ahora va. Será el próximo comentario". La verdad es que yo no sé por dónde va la lista de lo que queda por comentar. ¡Pero hay tanto!... Voy a tener que iniciar un sistema nuevo, en el que entren más comentarios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

**Molezun. Galería Ruiz-Castillo. Madrid.**

Cuando 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**

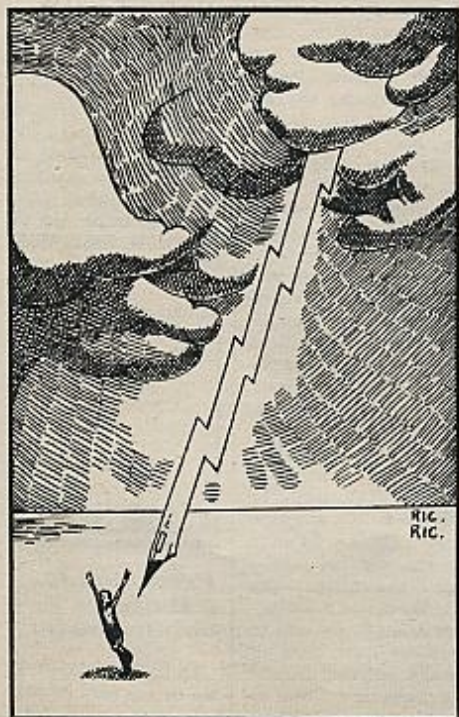
Los analistas más sensibles a las mínimas variaciones de temperatura de la sociedad parecen coincidir de un tiem-

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 afiliaría 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-





George Grosz.

jos de Grosz se prefigura ya la gran tragedia: en ellos aparecen con obsesiva insistencia en corbatados burgueses de rostro duro sentados en torno a veladores, fumando agresivos habanos y rodeados de mujeres de gruesos muslos y cuerpos carnosos que se transparentan a los ojos lascivos de sus acompañantes. O bien nos muestra Grosz escenas de una ciudad de pesadilla, cuyas calles recorren hombres de perfil siniestro, lobos solitarios que van y vienen sin rumbo fijo, mientras en los balcones se cometen crímenes y fornican sin descanso las parejas.

Nada tan elocuente como los títulos o comentarios que acompañan a los dibujos, algunos contundentes a fuerza de directos, otros tremendamente irónicos: «¡Oh, mundo grotesco, feliz gabinete de monstruos!», «El país entero es una banda de simuladores», «Por la patria con alma y vida», «Para obedecer nacimos», «Dentro de tres días será usted útil para el frente», «¿No nos recuerdan acaso los textos que figuran al pie

de muchos de los aguafuertes de Goya?»

Grosz sólo concebía el arte como un poderoso instrumento de denuncia política. Esa actitud, valientemente defendida en la teoría y en la práctica, iba a acarrearle, dentro de aquella sociedad imbuida de un nacionalismo cada vez más fanático, diversos procesos por ofensas a las Fuerzas Armadas, a la moral y a la religión. Sus obras serían retiradas de los museos alemanes bajo la acusación de ser «arte degenerado», y en 1938, el régimen nazi llegaría a desposeer a Grosz de su nacionalidad germana.

La exposición que estos días presenta en Madrid el Instituto Alemán, y que luego viajará por otras ciudades, como Barcelona, Valencia y Zaragoza, está compuesta por setenta y siete dibujos y litografías pertenecientes a los álbumes «Ecce Homo» (1923) e «Hintergrund» (1928), que costaron en su tiempo al autor fuertes multas y que actualmente forman parte de la colección de la Academia de Bellas Artes de Berlín. Una visita bien vale la pena. ■ JOAQUÍN RABAGO.

## TEATRO

### Por ejemplo, Cádiz

La reunión se celebra en el Colegio Mayor Chaminade, después de una conferencia y un largo coloquio sobre las razones históricas del Teatro Independiente. Están los representantes de Tagore, de Puerto Real; Taller, de Cádiz, y Metáfora, de San Fernando. Faltan los de Exodo, también de Puerto Real, que andan a aquellas horas haciendo una función en Vejer de la Frontera.

Nos hemos reunido para ordenar la participación gaditana en la Primera Semana de Teatro Andaluz que va a celebrarse (iba a celebrarse) en Granada, y la reunión, absolutamente informal, desencadena algo así como un diálogo de urgencia entre todos los asistentes. Salen los títulos montados por cada grupo. Cada cual habla de sus públicos y de sus condiciones de trabajo. Se aclara y transmite por vía oral una parte importante del reciente teatro gaditano. Se recuerda aquella noche en que «Las criadas», hecha sólo por hombres, dejó boquiabierta e indignada a la concurrencia. Se añora a Manuel Pérez Casaux, el autor gaditano que, como un emigrante andaluz más, tuvo que marcharse a Barcelona. Se opina sobre la Tía Norica y sobre las letras de los viejos Carnavales, tan distintas a las muy poéticas y líricas de nuestros días... De inmediato surge la necesidad de articular y ampliar todo aquel debate, de presentar en un Ciclo el trabajo de todos los grupos, de exponer y discutir públicamente las distintas experiencias...

Supongo que ese Ciclo se hará y que tendrá una repercusión provechosa en el teatro ga-

ditano. Supongo que si los de Tagore tienen lista su versión de «Contratante», sobre los problemas de la enseñanza en España, el espectáculo, abierto, muy directo, para alzarlo en cualquier espacio, será temática y formalmente de los que valen la pena. También imagino que la presencia de las formas de expresión popular, tan ricas en Cádiz, ensanchará la perspectiva de los grupos, poco acostumbrados a tomárselas en serio.

Todo ello, con ser importante, no es, sin embargo, más que el pretexto de este comentario. Lo que yo quiero señalar ahora es la incomunicación en que viven muchas de nuestras manifestaciones culturales; el increíble aislamiento de sus protagonistas.

Yo no sé exactamente si la «Asamblea general», de Olmo, montada por el grupo Exodo, será una cosa bien hecha. Sí sé de la necesidad que todos estos grupos tienen de proyección y de diálogo; de la perplejidad con que, por ejemplo, el actual propietario y director de la Tía Norica escucha las frases de interés por su trabajo; sobre todo si quien las pronuncia es alguien que no vive en Cádiz y escribe en los pápeles.

En otras ciudades españolas he vivido la misma experiencia. No creo que deba despacharse en términos estrictamente teatrales. Quizá los espectáculos sean muchas veces mediocres, pero quienes los hacen expresan una fuerza social cuya modestia no la salva, en términos culturales, de su dignidad y su importancia. ■ JOSE MONLEON.

### La Semana de Teatro Andaluz, prohibida

Dentro de su curso regular de actividades, el Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada había programado la Primera Semana de Teatro Andaluz. Las conferencias y mesas redondas

—confiadas exclusivamente a personas claramente encuadradas en la cultura andaluza— prometían, en unión de las representaciones y sus correspondientes coloquios, un amplio debate. Pocas regiones, en efecto, han sido más falseadas y manipuladas que Andalucía. De su realidad se han extraído innumerables imágenes —desde los personajes teatrales de los hermanos Álvarez Quintero a las heroínas de García Lorca, desde la un día boyante Costa del Sol al fuerte censo de emigrantes, desde la caseta de Feria a la cueva o la chabola— que, lejos de aparecer encuadradas en la relatividad de unas circunstancias, tienen siempre algo de afirmación categórica, de un «esto es así» y basta. Como si, consciente o inconscientemente, se confiase a esas imágenes un tácito debate ideológico de primordial importancia.

Por lo demás, la presencia del cante no ha hecho más que enturbiar la cuestión, escindida como está su contemplación entre quienes lo ven como un testimonio artístico de la vida popular, quienes se quedan en los amores arqueológicos y quienes le asignan el papel de un buen estimulante para la juerga.

Y, ahora mismo, puestos a examinar lo que hacen los grupos teatrales andaluces, nos encontramos con el abismo que va de un Gala o un Romero Esteo, para quienes, cada uno a su manera, la palabra lo es todo, a la corriente auténticamente popular, sostenida desde abajo, que pasa a través de manifestaciones tan diversas como la chirigata de Cádiz, los muñecos de la Tía Norica o el «Quejío» sevillano de La Cuadra. Los montajes que grupos como Esperpento, Mediodía, Algabeño, Lebrijano, Tagore o Exodo, por citar sólo a algunos, hacen de ciertos autores españoles o extranjeros —desde Cervantes a Jarry—, no dejan de ser otra expresión clave para un sector suspendido entre la categoría cultural en-

carnada en un Antonio Gala y el público popular de la Tía Norica...

Todo esto iba a sonar en la Primera Semana de Teatro Andaluz; todo esto iba a ser discutido con la participación de José Cazorla, Martín Recuerda, Francisco Díaz Velázquez, Manuel Martínez Mediero, Rafael Pérez Estrada, Jesús Campos, Antonio Gala y Miguel Romero Esteo, además de los distintos grupos invitados. De algún modo, íbamos a interrogarnos por el papel de Andalucía en la cultura española y por las razones de la vieja instrumentalización de su imagen. El interés que la convocatoria había suscitado en toda la región es buena prueba de que la Semana venía a cuento...

Así estaban las cosas cuando, veinticuatro horas antes de su inicio, el gobernador civil, «ante las circunstancias anormales que vienen acompañando la vida académica en los últimos días», prohibió la Semana. Ahora, el Gabinete de Teatro ha emitido una nota oficial declarando su propósito de celebrar la Primera Semana de Teatro Andaluz antes de que el curso concluya, suponiendo que desaparezcan las «circunstancias anormales» y sea gubernativamente posible. Porque una cosa está clara: social y culturalmente la Semana es necesaria. La misma resonancia de la prohibición, el desencanto con que ha sido acogida, es la prueba más evidente del cuerpo que la manifestación había ido tomando. ■ JOSE MONLEON.

## CANCION

### Presentando a Buffy Sainte-Marie

La única razón que se me ocurre para explicar