

años ha esperado la fecha de las Seis Horas de Canción para sentirse en una "isla de libertad". El 18 de septiembre de 1971 se inauguran las Sis Hores de Cançó a Canet. En el anfiteatro del Maresme, mil ochocientas personas respondieron a la primera convocatoria musical. El éxito de las siguientes va en aumento. El anfiteatro se queda pequeño y el festival ha de celebrarse en el campo de fútbol. En 1974, Canet despegaba hacia arriba. Será la primera ocasión en que Lluís Llach actúa en el festival y de aquella explosión, nacionalista y de libertad, se quedó sorprendido más de uno. Los organizadores tropiezan ya con infinitas dificultades "administrativas" para la convocatoria. En las alturas comienzan a asustarse del matiz político-reivindicativo que en Canet sobrepasa al propiamente musical. El 12 de julio de 1975, en la quinta edición de Canet, treinta mil lucecitas se encienden al compás de "Els Segadors", cantado por Rafael Subirachs. La "libertad, amnistía y estatut de autonomía" es el grito unánime coreado a partir de aquel año. Los organizadores de las Seis Horas han de alquilar el campo del Pla d'en Sala porque cualquier local resulta ya insuficiente.

A medida que crece el auge del festival de Canet, aumentan las dificultades para que el Gobierno Civil conceda los permisos. Las dos últimas ediciones no cuentan con la autorización gubernativa hasta pocas horas antes de comenzar el festival.

Ya en 1976, la fiesta alcanza el máximo éxito. Sesenta mil asistentes; Raimon cantando, por vez primera, desde el escenario del Pla d'en Sala, y una romería continua de los frustrados militantes del PSUC que vieron prohibida la fiesta de su partido en el Rosellón francés. Hubo en aquella edición atentado ultra. La instalación eléctrica fue sabotada y el recinto se quedó dos horas sin luz, iluminado, eso sí, por los potentes reflectores de la Fuerza Pública. Canet 76 fue el delirio. Las "senyeras", las banderas desplegadas y ondeadas hasta que el brazo del portador no podía más, dieron un espectacular tono a la noche. Pero esto del colorido no lo entendió la autoridad y multó a los organizadores (Pebrots, o sea, La Trinca) con dos millones de pesetas. La multa nunca llegó a materializarse porque la respuesta solidaria de informadores, entidades, público, fue protestar y avalar que en Canet no había ha-

bido más que democracia y civismo. A las Seis Horas de Canet de este año acudió lo más granado de los intérpretes catalanes: Lluís Miquel i els 4 Z, Celdoni Fonnoll, Quico Pi de la Serra, Lluís Llach, Marina Rosell, María del Mar Bonet, Coses, Ovidi Montllor, Ramón Muntaner, Pere Tapiés y Els Pavessos.

Entre bastidores, hubo cierto malestar: diferencias de salarios y el orden de actuación. En el ambiente, cierta frialdad. El público asistía, impávido, a las diferentes salidas al escenario de los cantantes. No ocurrió lo de años atrás en que cada palabra se interpretaba y se coreaban las estrofas de las canciones. Las banderas, en la oscura noche lluviosa, no se veían. El público no se le iluminó ni una sola vez y éste no se sintió llamado a participar.

Pere Tapiés, con su canción festiva y sus chistes agudos: "A todos los amigos de Canet, un abrazo. Laureano López Rodó", se ganó al público, como es costumbre en él. Quico Pi de la Serra, Ovidi Montllor, Ramón Muntaner, diciendo cosas en las canciones que gustaban a los remojados espectadores. Celdoni Fonnoll, serio y grave. Marina Rosell, con sus canciones populares. Y Lluís Llach, con la archisabida "L'estaca". María del Mar Bonet, con las islas detrás. Los grupos Coses y Lluís Miquel i els 4 Z, y por último, Els Pavessos, que acabaron su actuación con traca valenciana. Canet 77 comienza a apuntar a una manifes-

tación simplemente musical. Ha terminado el Canet reivindicativo y se vislumbra lo que puede ser un Canet festivo. Habrá que esperar a la edición del año que viene, porque en esta ocasión la frialdad de la noche se contagió al público y no hubo la fiesta que se auguraba. ■ JULIA LUZAN.

ARTE

Chagall, en Granada

Marc Chagall es el nombre de un pintor ruso—judío ruso— muy familiar a todo el vanguardismo europeo desde antes, incluso, de la primera gran guerra. Esa familiaridad, sin embargo, de pintores, "amateurs" y estudiosos, no había tenido tanta fuerza como para promover entre nosotros una exposición conjunta de su obra. Hablamos visto obras suyas en exposiciones y museos extranjeros, pero no la obra en su conjunto, y desde luego, no aquí en España. Por eso, el anuncio de que eso, una exposición de conjunto de Chagall, es lo que ha traído hasta nosotros la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, me llenó de contento. Pero yo no pude desplazarme

a Granada, porque un viaje más fuerte me retiene y, ahora mismo, cuando salgan estas letras, ya estaré fuera de España. Tengo entendido que la Fundación Rodríguez Acosta y el Banco de Granada van a abrir una sala aquí en Madrid. Si eso me permite ver esa exposición a mi regreso, me felicito por ello. No obstante, un mínimo conocimiento de la obra de Chagall me permite comentarla, ahora que esa exposición—sin duda muy bella— está abierta en Granada. ¡Qué hermosa conjunción puede ser la de la arquitectura de la Alhambra y la de la pintura de Chagall!

Fundación Rodríguez Acosta en la Sala de Exposiciones del Banco de Granada. Granada.

Marc Chagall era—es— seis o siete años más joven que Picasso. Seguramente llegó a conocerlo, pues ambos eran muy jóvenes cuando Chagall llegó a París, en los años inmediatamente anteriores a la primera gran guerra. El joven Chagall, recién salido de la escuela de San Petersburgo, cultivaba entonces una estética a la que se podría clasificar como "expresionista" y se sintió atraído por los conocimientos que ya entonces emitía la vanguardia de la escuela de París de principios de siglo.

Afortunadamente para la estética de Chagall, a la que todos



Marc Chagall pintando "La vie" (1964).

admiramos tal cual ella es, de todas las influencias que evidentemente tuvo su obra —el cubismo, el surrealismo, el mismo expresionismo, pero sobre todo, el cubismo— nada logró destruir ni modificar sustancialmente la raíz fundamental de la realidad poética en que la tal obra se asentaba. Era un fondo de realidades compuesto, primordial-



"El rostro", de Chagall (1957).

mente, de un candor y de una inocencia casi aldeanas que le duraron toda la vida.

Ante la obra de Chagall, lo que uno siempre admirará antes que nada es ese conjunto de realidades primordiales que en último extremo aluden a su pueblo campesino, a las gentes y a los seres de su pueblo: la vaca recién parida, los jóvenes amantes, el joven soldado llamado a filas recientemente... y sobre todo, bella, su esposa, cantada múltiples veces por él en interminables poemas pictóricos. Todo lo que es objeto de la vida de Chagall se convierte en su pintura en presente puro, lo mismo si son episodios lejanísimos de la Biblia —tan íntimamente vivida por su minoría étnica—, como si son pequeños episodios familiares de su aldea natal. Y de la misma manera que todos los asuntos que relata son unificados por él en un maravilloso presente histórico, son unificados también todos los posibles accidentes de la geografía: las vacas pueden volar como los ángeles, los peces como las golondrinas y los ángeles convivir con los campesinos y aun con su querida Bella. Pero lo más hermoso de Chagall es que toda esa ligazón arbitraria no es una componenda intelectual. Está claro para el espectador —se hace claro eso al primer golpe de vista— que lo suyo no es una organiza-

ción intelectual, sino más bien un conglomerado ingenuamente poético.

Parecería que estoy describiendo a un "naïf". Y no. Chagall es un artista que se formó y se configuró estéticamente en la Escuela de Bellas Artes de San Petersburgo... Está en posesión de los secretos elementales del oficio y, lo que es más fundamental a estos efectos, está en posesión de las razones históricas del arte. No es un "naïf", esto es, no es un primitivo. Es un ingenuo, a pesar de todos los conocimientos. Es un hombre que, después de pasar por toda Europa y por todas las situaciones, continuó viviendo e imaginando su pequeño pueblo, cerca de Vitebsk, con sus vecinos, sus ganaderos y sus amigos. No es que él no haya querido ser universal: es que, después que lo fue, él se llevó al Universo su pequeña aldea con todas sus gentes.

Por supuesto, uno de los datos que pueden poner más en evidencia el hecho de que Chagall no es un "naïf" es el de sus influencias de la vanguardia: su apertura al cubismo —sobre todo— y al surrealismo. Pero ahí, sobre todo en su aceptación casi candorosa del cubismo, es donde se pone más en evidencia su ingenuidad. El cubismo se acepta todo o nada: no se puede ser un semicubista. El lo fue. Pero en esa casi contradictoria actitud está la manifestación más visible de su candor de buena ley. En cuanto al surrealismo, él no fue al surrealismo; el surrealismo vino a él cuando el gran movimiento reivindicó para la pintura toda una serie de realidades soñadas o poéticas. Fue la pintura —y la crítica— la que se dio cuenta de que eso que una serie de pintores pretendían realizar era lo que, sin presupuesto previo, estaba realizando Chagall. Y así, entre un cubismo practicado con ingenuidad y un surrealismo que su misma ingenuidad poética provocaba, Chagall está con todos los honores dentro de la nómina de la vanguardia contemporánea.

¿Pero sólo por ellos —por ese "cubismo" y por ese "surrealismo"—? No. Chagall está en la vanguardia contemporánea por su sentido absolutamente libre de la pintura, por haber sabido ejercer la pintura anteponiendo los valores de la realidad —de su realidad— a los de la académica representación. Y ya veremos, ya quedará muy claro para todos, cuando las cosas empeemos entre todos a clarificarlas, que la verdadera "modernidad"

—que el verdadero sentido de la vanguardia— no consiste, como creen muchos, en inventarse formas e "informas" innecesarias: la verdadera modernidad vanguardista consiste en encontrar posibilidades expresivas de la realidad.

¡Chagall, en Granada! Me hubiera gustado ver al viejo maestro, paseando por el Generalife, tras haber vivido un rato la fantasía del palacio. ■ JOSE M. MORENO GALVAN.

CINE

El malestar de la clase media americana

Gran parte del cine norteamericano actual cobra un interés suplementario si le ponemos en relación con aquellos géneros tradicionales de los que, de alguna manera, es directo heredero. "El último deber", de Hal Ashby, por ejemplo, adquiere una significación muy rica al compararlo con "Un día en Nueva York", ambos con una anécdota central similar, pero perfectamente opuestos en cuanto a tratamiento y conclusiones. Lo mismo cabría decir de "Buffalo Bill y los indios", de Robert Altman, respecto al "western" habitual. O de "La noche se mueve", de Arthur Penn, cara al "policiaco" que durante tantos años estábamos acostumbrados a ver. La lista podría extenderse amplia-

mente, porque una de las características más definitorias del cine americano de la última década es precisamente su rebellón contra la mitología establecida, contra un pasado "heroico" o "ejemplar" que hoy aparece como falso y mistificador, contra una determinada codificación de personajes, situaciones y temas que ya no se admite, contra un estilo en el que se ha dejado de creer. Lo paradójico es que tal revuelta se da —por el funcionamiento de la producción norteamericana, casi siempre, como explicaba hace unos días el citado Arthur Penn en "Nuevo Fotogramas"— dentro de los moldes de los propios géneros, en el interior de aquellas mismas estructuras que sirvieron de vehículo a lo que ahora se combate. Si con ello se pierde o gana eficacia crítica respecto al público, es una cuestión largamente debatida; de lo que no cabe duda, sin embargo, es del filón sociológico que tal hecho engendra.

Un buen ejemplo de ello, un nuevo título que añadir a la lista que mencionábamos, es "Roba bien, sin mirar a quién", estúpido nombre castellano de "Fun with Dick and Jane" ("Diviértete con Dick y Jane") de Ted Kotcheff, una típica producción independiente realizada hace dos años, con Jane Fonda y George Segal como protagonistas. La referencia genérica del film es indudable: la "comedia americana", centrada en un matrimonio joven con un hijo perteneciente a la burguesía profesional tecnocrática. Pero lo que hace unos años hubieran sido incidentes sentimentales con final feliz a cargo de Doris Day y Rock Hudson, aquí son problemas de supervivencia económica de una clase que ahora ve amenazados



"Roba bien sin mirar a quien" ("Fun with Dick and Jane", 1975), de Ted Kotcheff.