

ticamente allí se re-presenta.

La apertura es, pues, inseparable de la existencia de un verdadero teatro. La única posibilidad de que el teatro nos ayude a saber exactamente como somos, lo que pensamos y la mejor manera de resolver nuestros conflictos. Lo otro, la «antiapertura», equivale a decidir, por decreto, la edad que debe figurar en nuestros carnets de identidad, o el retoque a que serán sometidas las fotografías de todos los españoles. Es tener miedo a enfrentarse con lo real...

Me pregunto si la voluntad de seguir el ejemplo de Pau Garsaball que ahora se respira en un sector del empresariado madrileño no habrá sido estimulada por la palabra «apertura». Concepto peligroso e inmoral, según unos pocos, que consiste en abrir la puerta a la realidad de la inmensa mayoría.

La reciente prohibición de una obra de Alfredo Mañas, ya en ensayos, demuestra, en todo caso, que aún hay quien nos defiende del diablo. Y que la multiplicación de los Capsa sigue siendo problemática. ■ JOSE MONLEON.



Van Morrison: de Belfast a California

La inesperada y casi simultánea aparición de dos LPs de Van Morrison nos da una espléndida oportunidad de revisar la evolución de uno de los idiosincrásicos creadores del rock, uno de tantos artistas cuya música es casi desconocida en España gracias a las caprichosas políticas de lanzamiento de las compañías nacionales.

«T. B. Sheets» (Ariola 82.246-1) pertenece a su primera época como solista, con Bert Berns como productor, lo que explica la combinación de ritmos del Nueva York portorriqueño con arreglos derivados del «Highway 61 Revisited» dylaniano y de las producciones que llegaban entonces (1967) de Muscle Shoals. Lo más notable es el corte que da el título al LP, un tema que se prolonga durante diez angustiosos minutos y que describe su visita a una muchacha en un hospital, la desesperación ante la proximidad de la muerte («¿Y casi puedo oler las sabanas de la tuberculosis!») y sus deseos de escapar de la habitación. Las novedades del disco son las versiones originales (y verdaderamente desastrosas) de «Besides You» y «Madame George», canciones que alcanzarían su forma definitiva en «Astral Weeks». Como los dos anteriores álbumes editados por Bang, este también incluye el primer éxito de Morrison, «Brown Eyed Girl», con la particularidad de que es una versión censurada: la frase «making love in the green grass behind the stadium» ha sido reemplazada por un verso que canta en la primera estrofa, alterando el sentido y la fluidez de la canción. También me gustaría saber la razón de que se haya cambiado la contraportada original, eliminando las notas y toda la información discográfica. A pesar de todo, «T. B. Sheets» es una excelente colección y una muestra de la lucha de Morrison para desarrollar su ideas en contra de la miopía del productor y los músicos.

Seis años más tarde nos encontramos con «Hard Nose The Highway» (Warner Bros HWBS 321-50), cuya horrenda portada esconde música radiante en cantidades generosas. Temáticamente, el LP continúa la serie de cantos a los placeres domésticos de discos anteriores; Morrison muestra su desconfianza y resentimiento hacia el mundo exterior y se refugia en

la confortable paz de su retiro californiano. Musicalmente, Van se basa en los blues urbanos de los años cincuenta, aunque al robusto sonido de los saxos se esté uniendo la pulsación de una sección de ritmo jazzística y los delicados tonos de la flauta o las cuerdas. Sus arreglos complementan y realzan las peculiaridades de su voz, tan poderosa como en los días de Them, pero ahora capaz de improvisar con agilidad.

Cada uno de los ocho temas del disco tienen algo que ofrecer; especialmente significativo es el más largo de ellos, «Autumn Song». Si «T. B. Sheets» recreaba el horror de una situación desesperada mediante la asfixiante repetición rítmica y el tono histriónico de la voz, «Canción de otoño» es el otro extremo, una pieza lánguida y abierta, abundante en apuntes sensoriales de la estación, embellecida por los discretos adornos de la guitarra y el piano. Otro corte clave es «The Great Deception», donde el irlandés arremete contra falsos hippies, estrellas del rock, revolucionarios profesionales, listas negras de Hollywood y algunas cosas más. Sólo Morrison podría cantar versos como «¿Has oído lo del cantante de rock & roll/ que ganó 3 ó 4 Cadillacs/ diciendo "poder para el pueblo" y "bailad con la música"?/Te dan ganas de darle unas palmadas en la espalda». Su desilusión es totalmente sincera, aunque la canción nos revele más sobre la necesidad de justificarse de su autor, que sobre los sentimientos de la generación que pretende representar. Morrison recurre en sus letras a asociaciones de ideas que producen frecuentemente partes oscuras o simplemente pretenciosas. Así, «Wild Children» es una reflexión sobre niños de posguerra, pero que termina en la evocación inconexa de James Dean, Tennessee Williams y otros héroes personales del cantante. «Hard Nose The Highway» también parece

invocar la profesionalidad de Sinatra para recalcar un mensaje que no llega a recibir.

Como muchos de los grandes del rock, Morrison es un artista primitivo del que no se puede esperar mucho rigor literario o consistencia, pero cuya comprensión del medio en que trabaja produce resultados generalmente excepcionales. ■ DIEGO A. MANRIQUE.



Darius Milhaud: un espíritu iluminado

Un repaso de la biografía del recientemente fallecido Darius Milhaud, junto con el conocimiento de las obras capitales de su copiosísima y variada producción, bastan para caracterizarle como la perfecta ilustración de un conflicto muy típico entre los artistas —especialmente entre los músicos—, y también para señalar uno de los caminos que el arte puede señalar en orden a la superación de dicho conflicto.

Nacido en 1892, en Aix-en-Provence, Milhaud cuenta ya en 1917 con una producción bastante copiosa, que refleja su propia experiencia personal, condicionada ésta, por una parte, por el sometimiento a una disciplina regular y cuidadosa; por otra, por el surgimiento temprano de un fuerte espíritu creador, claramente intuitivo y profundamente enraizado en el paisaje de Aix, que el músico asoció siempre con las primeras sensaciones musicales, por cuanto tanto uno como otros no podían dejar de impresionar al carácter



casi excesivamente perceptivo que hacía su aparición por encima de las rutinas del trabajo impuesto por aquella celosa educación familiar. La belleza y serenidad del paisaje de su tierra natal estarían presentes, hechas subjetividad, en los párrafos más emocionados de las Memorias del compositor.

Es esta vinculación temprana e impercedera del hombre con su paisaje la que va a marcar para siempre la trayectoria de Darius Milhaud como creador. Pero todo esto no habría de revelarse hasta aquel 1917, año en que el artista descubre Brasil... o, más precisamente, descubre la facilidad innata con que él puede captar el paisaje brasileño y, en general, todos los paisajes, que él entiende compuestos de colores—su tema predilecto—, pero también de ruidos, sabores y perfumes. A partir de entonces, Milhaud aparta de su experiencia académica todo contenido, reteniendo tan sólo una asombrosa capacidad de trabajo que le permite proyectar su personalidad en una obra tan extensa como multiforme. La estancia en Brasil es para Milhaud la superación de la técnica por la intuición, del orden lógico por el misterio, del conocimiento por el descubrimiento, y del equilibrio por el entusiasmo. Desde 1917, la carrera de Darius Milhaud va a ser una incesante exploración de paisajes sonoros: las experiencias que

va a adquirir a lo largo de una vida viajera, situada entre dos continentes, le servirán para tratar formalmente los temas más universales.

Harlem, nuevo paisaje, entusiasmo al compositor, quien se adentra en el «jazz» cuando éste apenas ha comenzado a vivir. La música de las gentes de color, aprendida en directo y recordada a través de los discos «Black Swan», va a determinar la madurez total del estilo de Darius Milhaud: un estilo que impone rotundamente en su país natal por medio de esa vía tan fácil de que disponen los franceses para triunfar, y que consiste en escandalizar al público «serio». Cosa que Milhaud consigue con las que hoy son sus obras más conocidas: la suite sinfónica de «Protée» y los ballets «Le Boeuf sur le toit» y «La Création du Monde». Con ese admirable espíritu de colaboración que es característico de los artistas franceses, contribuyeron no poco al éxito de estas obras, y del nuevo estilo polifónico que introdujo Milhaud con ellas, gentes como Paul Claudel —con cuya obra tiene la de Milhaud tantos puntos de contacto—; Jean Cocteau —núcleo teórico del famoso Grupo de los Seis, formado por Milhaud, Auric, Durey, Poulenc, Tailleferre y Honegger, a partir de un concierto dado en 1919 en la sala Huyghens, y gracias al ingenio de un crítico que ahorró no pocos esfuerzos a los musicólogos

amantes de la clasificación—, y otros colaboradores insignes, como fueron Raoul Dufy y Fernand Léger.

Por esas mismas fechas, el 16 de enero de 1922, Darius Milhaud dirige el estreno en París de una de las obras capitales de la música del siglo XX: el «Pierrot Lunaire», de Schoenberg. Desde la composición y estreno de «La Création du Monde», en 1923, Milhaud se encuentra en una especie de estado de gracia que le hará atreverse con todas las formas musicales, con todos los temas y con todos los folklores del mundo, descubiertos pictóricamente —como se advierte en los párrafos que en sus memorias dedica a España— e incorporadas a su propio folklore imaginario. Todo ello sin perder la audacia que le había llevado a poner música a una exposición de maquinaria agrícola o a un catálogo de flores, y que le permitirá después hacer lo mismo con la mitología, el Antiguo Testamento, la independencia de los países hispanoamericanos y la enciclopedia «Pacem in Terris».

Pues Milhaud ha sido hasta el fin de sus días uno de esos espíritus

iluminados que irritan a los cerebros cartesianos al explicar el mundo en «sus» términos: y los términos de Milhaud eran la música. Con ella quiso expresar un universo y tal vez lo que nos haya transmitido sea otra cosa: su propia personalidad, inagotable por encima del padecimiento físico. Hoy quizá sea más interesante evocar esta personalidad antes que la cosmología que trató de proponernos en sus obras, las cuales no deben chocar al oído contemporáneo, y pueden muy bien formar parte del repertorio de directores «brillantes» tipo Leonard Bernstein o Seiji Ozawa. Pero, muerto su autor, puede que ya no suenen tan vivas. Les faltará la presencia de quien puso música a estos versos de Jean Cassou:

«En el firmamento de
[las llamas
La muerte triunfa sobre
[la muerte.
En la música de las llamas
[mas
La victoria canta victoria».

Una victoria que para Darius Milhaud llegaba siempre acompañada de «una inmensa tristeza».

■ JOSE RAMON RUBIO.



ENRIQUE MORENTE, EN EL CICLO ANDALUCIA

Enrique Morente se ha presentado en Madrid para dar una serie de recitales —sólo con sus dos guitarristas «Manzanita» y Luis Carmona, «Hobichuela»— en el teatro Benavente, donde también están programadas las actuaciones del guitarrista Manolo Sanlúcar y del cantaor Manuel Gerena, constituyendo todo ello un I Ciclo Andalucía, cuya dirección artística asume el grupo de teatro flamenco La Cuadra, de Sevilla, que en sesiones de tarde —todos los días— y de tarde y noche —los martes, jueves y sábados— continúa representando «Quejío».

Cabalmente ortodoxo en su amor al perfecto acabado de cuanto ejecuta y admirablemente irrespetuoso en cuanto se pone a tiro en su demoledora voluntad de experimentación, Enrique Morente nos ofreció en su recital la más asombrosa y audaz colección de personalísimas innovaciones que probablemente se hayan podido dar nunca en un cantaor de su edad, así, de un tirón. Hasta en los cantes de Levante que ofrece en la primera parte, cantes con formas peculiares de sabor local, decantadas popularmente como expresión representativa de cada una de las zonas geográficas donde se han producido, Morente muestra su inevitable capacidad para concebirlos y realizarlos de un modo personalísimo, que a veces raya en el manierismo. Su dominio de la tradición queda expreso de todas maneras en cualquiera de estos cantes, así como en unos hermosos martinetes de impresionante factura clásica, con los que siempre ha levantado las palmas, al igual que en esta ocasión. Y en el resto de los cantes, caña, fandangos personales que por sí solos le habrían creado un nombre en tiempos fandanguilleros, tienos, peteneras, seguiriyas... difícilmente se puede dar idea a los nuevos aficionados del impacto que supone para cualquier aficionado de los de antes —de los de antes del nuevo cante jondo, entiéndase la divisoria— encajar tamaña acumulación de sorpresas y atentados a la memoria cristalizada en décadas de obediencia.

Porque es la obediencia a los cánones lo que ahora se está quebrando y el descubrimiento de la libertad lo que en un cantaor joven produce ya tan fecunda cosecha. Y aquí no vale decir que si hace esto o lo otro por no «saber» cantar: precisamente se trata de uno de los cantaores con mejor oído y conocimiento más exacto que pueda localizar el más exigente de los aficionados y poseído de un moroso afán de perfeccionista que, desde luego, resulta paradójico con respecto al resto de su comportamiento estético e ideológico.

Otras aportaciones, muy discutidas pero de

no menor valor experimental, son sus adaptaciones de poemas de Miguel Hernández y García Lorca. De su trabajo con los poemas de Hernández son conocidas sus grabaciones «El niño yuntero», por malagueñas; «Sentado sobre los muertos», romance sobre un arreglo musical propio que realizó en su día con Perico el del Lunar y Parrilla de Jerez como guitarristas, y la versión por peteneras chica y grande de «Andaluces de Jaén». Todos estos trabajos constituyen, a mi juicio, el más alto Miguel Hernández que hemos conocido hasta ahora cantado, leído o recitado. Sin embargo, en estas sesiones del Benavente, Morente presenta otro intento que a cuantos conocimos las versiones anteriores tenía que sorprendernos y preocuparnos, porque nos sonaba a ciertas formas livianas características de las máquinas tragaperras, pegadizas, sonando a ciertos cantecillos menores del Camarón de gran éxito popular, que a su vez se tocan con lo que hacen Las Grecas, de flamenco-«pop». Ello se hace más patente en «Andaluces de Jaén», ante cuya versión me aboradaron alarmados algunos compañeros y aficionados durante el descanso intermedio. Conociendo como conozco el proceso seguido por Morente y su sentido realista de las cosas, que nunca le deja de funcionar, me imaginé en seguida que se trataba de otra experiencia a distinto nivel, el intento de una difusión masiva de Lorca y Hernández, que en «Sentado sobre los muertos» y en la composición lorquiana que Morente estrenó en París en el homenaje internacional al poeta granadino el año pasado, puede dar juego, pero que en la composición anteriormente citada queda, efectivamente, por debajo de lo que su contenido pide y que el cantaor ya le había dado en su versión por peteneras. No es, por lo tanto, talento ni capacidad dramática lo que le falta a este flamenco, a quien posteriormente he visitado en el Café de Chinitas, tablao donde está también actuando estos días: «Yo creo que no es ninguna concesión a la galería, sino un intento, en el que he acertado o no, el tiempo lo dirá, para que a la gente se le pegue más fácilmente al oído e incluso pueda llegar a cantarlo, difundiendo así a estos poetas. Es posible que tus compañeros de TRIUNFO y cuantos opinan que lo he trivializado tengan razón. Yo no lo he pensado mucho y hasta le doy la misma importancia cuando lo canto de una manera y de otra. Incluso he tomado unos tonos y unas formas que tengo en los oídos de habérselo escuchado por ahí a la gente». ■ F. ALMAZAN.

