

a otra raza nada que no esté de acuerdo con los esquemas que previamente se tienen de cuál debe ser la actitud de esa raza. Llevados de una mala lectura de las primeras páginas de "Blues People", los nuevos racistas se ven obligados a pasar toda manifestación artística hecha por negros por el tamiz de la autenticidad, combinando ésta, en los casos peores, con la agresividad. Qué deba entenderse por una y otra es más bien aleatorio: normalmente se tira por la calle de enemigo y se da por auténtico lo que está mal hecho, y por agresivo aquello que mete mucho ruido. Dudo mucho si, a fuerza de querer explicitar más y más las tomas de postura y encauzarlas de modo rígido por senderos angostos, escasos y predeterminados críticamente, no habremos despreciado en los últimos años mucha música válida. No habremos caído en el supremo engruimiento de dejar de lado que, si bien los negros son una raza oprimida —en esto estamos todos de acuerdo—, no tienen por qué estar recordándonoslo a cada momento; mejor dicho, nosotros no tenemos por qué exigirles que nos lo estén recordando a cada momento. Si unos negros quieren ser sofisticados, estereotipados o simplemente banales —y esto último no va por el grupo de que hablo, sino por esa música a menudo excelente que es unánimemente negada con la rúbrica de "discotequera"—, están en su perfecto derecho de serlo. Si unos negros como The Los Angeles Jubilee Singer buscan ser perfectos en su especialidad artística, bueno está que lo hagan; o lo son ya, o están a punto de serlo. ■ JOSE RAMON RUBIO.

DISCOS

Xavier Ribalta: Una voz recobrada

Acaba de salir a la venta, después de largos avatares, el recital de Xavier Ribalta en el Olympia de París del dos de marzo del setenta y cinco (1). Casi dos años han pasado desde aquella fecha hasta la salida del larguaduración en el mercado español.

(1) Xavier Ribalta a L'Olympia. RCA, Madrid, 1977.

Este retraso ha tenido mucho que ver con el carácter de "maldito" que Ribalta llevaba paseando desde hace bastantes años.

Poco tiempo hace, en efecto, que terminó el largo silencio que la Administración impuso a este bravo cantante y músico catalán de Lérida. Siete años, ni más ni menos, fue el período de prohibición de actuar en público, junto con una fuerte sanción económica, con que se castigó a Xavier Ribalta por su "osadía" madrileña del nueve de diciembre de 1968, fecha en que dio el primer —y único de los varios que había contratado— recital conjunto con Paco Ibáñez (recién autorizado a entrar en el país).

Ribalta no tuvo más remedio, durante esos años, que ir a actuar fuera de nuestras fronteras.

y evita cualquier comparación odiosa entre ambos. Uno se desenvuelve en el ámbito de la poesía castellana y el otro en el de la catalana. Los estilos personales de cada uno, por otra parte, son lo suficiente personales como para poder considerar a cada uno con un estilo acusadamente particular.

Ribalta nació musicalmente con el movimiento de "la nova cançó" catalana; ahora, cuando la mayoría de los componentes de aquella generación interpretativa y musical han evolucionado hacia otros moldes, Ribalta sigue siendo un fiel miembro de aquella sencillez y de aquellas pretensiones comunicativas. Ribalta cree que "la nova cançó" no ha muerto y aquí está él para dejar testimonio histórico.

Su recital del Olympia, como



De izquierda a derecha: Paco Ibáñez, Brassens, Luis Cilia, Meneses y Xavier Ribalta.

Los países mediterráneos le vieron frecuentemente y, en Francia especialmente, logró merecido reconocimiento de sus cualidades artísticas y comunicativas. Destacó de forma singular en los Festivales de los Pueblos Ibéricos, celebrados en la vecina Francia, si bien fue América Latina, tierra también muy pisada por él.

Paco Ibáñez, ya mencionado, es gran amigo de Ribalta. Con Paco Ibáñez ha dado bastantes recitales conjuntos, al igual que junto a Luis Cilia y José Meneses, en París. Precisamente su próximo disco es un álbum grabado con Paco Ibáñez y el cuarteto Cedrón. El paralelismo entre ambos cantantes es señalado. Ambos cuidan tanto la poesía tradicional como la más actual, sin olvidarse de los ya clásicos de nuestro primer medio siglo. Pero existe un punto diferenciante que les hace compatibles

su demás actuaciones en directo y como sus demás grabaciones discográficas, lleva el sello de esmerada calidad y de cuidada profesionalidad. Ribalta no trabaja cantidad, sino calidad. Tres temas de Joaquín Horta, dos de Salvat Papasseit, uno de Salvador Espriu, uno de Pere O. Costa y otro de Joan Colomines i Puig, junto con uno propio y dos anónimos de archivo de Joaquín Marco componen las letras musicadas por Xavier Ribalta. Música que ha sido arreglada por Albert Moraleda, quien también acompaña con el contrabajo al cantante.

"Tot l'enyor de demà", poema de Joan Salvat Papasseit es, posiblemente, la pieza más lograda del disco. En ella se conjuntan maravillosamente la voz humana y sus contenidos con los rítmicos sonos de la guitarra y del contrabajo. Musicalmente es difícil encontrar resultados de

tamaño calidad. Igualmente buenos son el "Poema XLVI", de "La pell de brau", de Salvador Espriu, así como el "Camí de l'exili", del "no profesional de la poesía" Pere Oriol Costa.

Tras largos años de silencio la voz grave de Xavier Ribalta vuelve a ser pública para cantar por la libertad. ■ PABLO MORATA.

TEATRO

Teatro catalán

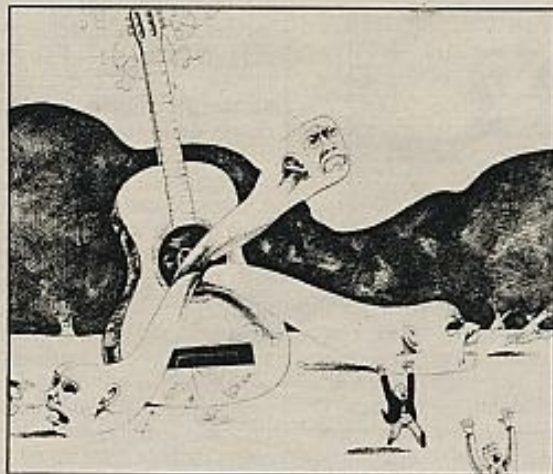
Si no un teatro propiamente catalán —es decir, de autores catalanes, directamente derivado del proceso cultural del país—, la cartalera barcelonesa sí alberga ahora una serie de obras en lengua catalana. El interés del dato sobrepasa lo específicamente teatral, porque, generalmente, quien mantiene el teatro es la pequeña burguesía, viniendo a ser aquél una buena referencia para saber lo que ésta desea y piensa. Si a través de tantos años el teatro catalán —pese a la existencia de autores y textos de interés— no cuajó en actividad sólida y continuada fue, probablemente, porque buena parte de esa burguesía, interesada en defender la lengua y una serie de valores tradicionales de Cataluña, no participaba —más allá de un matizado anticentralismo— en la ideología del mejor teatro catalán de los últimos años, decididamente abierto al problema económico de la relación entre las clases. A fin de cuentas, el problema de la personalidad de Cataluña es uno y el de la explotación, allí donde la hubiere, es otro. Y sólo el pacto entre dictadura y capital vino a establecer la inevitable superposición de las respuestas. Catalanismo y socialismo sonaban casi a lo mismo, por la simple razón de ser igualmente sospechosos. Hasta llegar a nuestros días...

Creo —y de esta opinión participaban varios intelectuales catalanes en la mesa redonda que, a propósito de la situación teatral barcelonesa, publicamos en TRIUNFO hace un par de años— que si en Barcelona no cuajó el nacimiento de un teatro Municipal, o si el Romea hubo de inte-

rumprir tantas veces —por desasistencia de público— sus planes de cobijar un teatro catalán de categoría, fue, substancialmente, porque a la burguesía de la ciudad le molestaba ver mezclados a Pompeu y a Carlos Marx. Llegó, en la temporada de "La buena persona de Sezuén" y "Les mosques", a aceptar nombres ya un tanto academizados, como los de Brecht y Sartre, pero, en términos generales, volvió la espalda a los autores del país. El caso de "Ronda de mort a Sinera", de Salvador Espriu, es una excepción y tal vez se produjo porque en su recepción privó la afirmación catalana sobre cualquier otra relación crítica. Y el de "El retablo del flautista" no hizo sino confirmar mi tesis, en tanto que la obra no salió de una

Viendo la cartelera barcelonesa de hoy es necesario pensar en todo esto. Aparecen en ella los siguientes espectáculos en catalán: "Rocky horror show", de Richard O'Brien, pieza de éxito en los cafés-teatros de varios países; "Un home es un home", de Brecht; "Mahagony", de Brecht y Weill —en el recién abierto Teatre Lliure—, y, con motivo de la Semana Santa, "La Passió d'Esparraguera". Es decir, dos Brecht en dos salas relativamente marginales, un musical anglosajón en una sala céntrica y una "Pasión" tradicional en el pueblo de Esparraguera.

Sé que el "Mahagony" es un éxito. Pero sólo se representa de jueves a domingo, con un total de cuatro funciones por semana. Lo que, viendo el panorama en



sala como el Capsa —teatrito casi glorioso en la reciente historia escénica de Barcelona, frecuentado por un público joven, en su mayoría estudiantil— y el autor, Jordi Teixidor, no logró, ahora desde un teatro de las Ramblas, conectar con el público tradicional en su estreno siguiente.

Cierto que cuantos principios dominaban en la relación entre la Administración Central y Cataluña no eran nada favorables al desarrollo de un teatro catalán. Aun así, parece evidente que sería una ingenuidad poner todo el acento en este punto. Si a la burguesía barcelonesa le hubiera interesado sostener un teatro catalán, lo hubiera sostenido; pero sus celos de clase prevalecieron sobre sus compromisos de catalanes y acabó desasistiendo un teatro que, además de estar escrito en catalán, prometía ser crítico y revolucionario.

su conjunto, quiere decir que el teatro catalán —incluyendo en él las versiones de Brecht— sigue siendo minoritario y que los autores del país continúan disociados del "gran público" tradicional.

Decir que la burguesía barcelonesa "prefiere" otras cosas a ir al teatro, sin atribuir al dato ninguna significación, equivale a desconocer la relación entre teatro y sociedad. Si esto sucede es por algo. Bastaría, tal vez, para entenderlo, anunciar el "slogan" con que se anuncia "Polvo de estrellas" en el Victoria, a través del cual se aspira a heredar el público que fue a "Hair" y a "Equus".

En realidad —mientras se mantiene el esfuerzo un tanto marginal de algunos grupos—, éstos son los reclamos que parecen contar para el público barce-

lonés, al tiempo que un grupo financiero catalán se embarca en la costosa y meritoria aventura de producir en Madrid "Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca", de Martín Recuerda. ■ JOSE MONLEON.

CET

Conocida es la historia de nuestra Real Escuela Superior de Arte Dramático, de cuyas crisis hemos hablado —generalmente, recogiendo el testimonio de los alumnos— en su momento en las páginas de esta revista. Etapas hubo en que la incorporación de una serie de profesores, reclamados por los alumnos y más o menos ligados al movimiento independiente, parecieron salvar el bache y dar al Centro un aire renovado. Luego, a medio plazo, acabó siempre prevaleciendo el tono académico, quizá porque tratándose de una escuela oficial —con cátedras ganadas por oposición y el consabido conservadurismo— no puede ser de otra manera. Ahora mismo parece que se intenta, una vez más, salir de ese esquema...

Nada, pues, más lógico que la existencia de escuelas privadas, de centros libres y sensibilizados a las demandas nacidas de la relación entre teatro y proceso social. De escuelas que aborden una serie de temas con modernidad y rigor, salvando así los dos riesgos que, desde siempre, acechan la formación del actor: el academicismo rutinario y la aceptación superficial de las modas, el culto a la tradición y el creer que se "está al día" con la simple imitación de lo que obtiene el éxito en otros lugares.

En última instancia, la formación del actor es un trabajo abierto, permeable a los cambios sociales, en el que hay una dosis de investigación tal vez incompatible con la idea de centro oficial. Lo cual no es negar el trabajo que, en ciertos niveles, debe y puede hacer la Real Escuela Superior de Arte Dramático, sino aventurar que dicha tarea no excluye la que, con otros criterios más flexibles, deben realizar las escuelas privadas. Si tiempo hubo —y lo viví directamente, cuando Renzo Casali y yo creamos el Centro Dramático 1, de Madrid— en que la Real Escuela consideraba concurrencia ilícita y sospechosa la existencia de cualquier otra escuela —"¿Cómo vamos a creer que los alumnos

preferían ir a un lugar donde no dan títulos, donde los profesores no han sido famosos actores, donde hay que pagar mensualidades superiores a la matrícula, y que, además, no está tan céntrico ni tan bien acondicionado como la Escuela Oficial?", nos preguntaba el policía; "Si prefieren ir al Centro en lugar de a la Real Escuela es por alguna razón que nos ocultan"— y, a menudo, se movía hasta conseguir su clausura, es evidente que nuestra realidad ha cambiado y que la formación del actor debe ser reordenada. A la Real Escuela le cumple su papel y a las escuelas privadas —siempre más informales y más ligadas a la personalidad de sus creadores— el suyo. Como, en un teatro de buena salud, el Español y el María Guerrero serían tan necesarios como las salas experimentales.

Liquidadas sucesivamente una serie de escuelas privadas —tratadas oficialmente con recelo antes que con la ayuda que sus propósitos merecían, acaba de abrirse en Madrid el Centro de Estudios Teatrales (CET), instalado en el número 11 de la calle Pío XII. El texto de su presentación empieza así: "Una cooperativa de profesionales del teatro, directores y pedagogos de distintas especialidades, integrada por David Amitin, José Luis Gómez, Diana Raznovich, Cristina Sánchez Pascual y Hugo Urquijo ha resuelto crear un centro destinado a la formación integral del actor". Las opciones que se ofrecen son: "1) Un curso intensivo diario, de tres años de duración, con cuatro materias básicas, Actuación, Movimiento, Voz y Teoría Dramática, además de una serie de temas complementarios. 2) Cursos abiertos, con una frecuencia de dos días a la semana y un plan que incluye Actuación, Movimiento y Teoría dramática. 3) Cursos para actores profesionales, destinados a investigar o profundizar determinadas áreas. 4) Seminarios de duración limitada".

Uno no puede valorar por anticipado la aportación del CET al teatro español. Lo que sí suscribe a ojos cerrados es el interés de este tipo de iniciativas, aun sabiendo cuál va a ser su principal problema: la inconstancia del alumnado, la resistencia a un trabajo práctico continuo, con la consiguiente repercusión en la eficacia y en la economía del centro. ■ J. M.