

en cualquier doctrinarismo aplicado de corrido, la verdadera armonía entre la acción individual y el proceso comunitario?

Es probable que para muchos hombres de teatro, Handke sólo sea un fascinante formalista. Supongo que algo parecido, aunque en términos peyorativos, pensarán muchos de los que no han pasado del costumbrismo crítico. Sin embargo, si Handke cuenta hoy en el teatro mundial es porque toda su obra es una interrogante sobre la perversión de la comunicación social. ¿Y no es esto denunciar los mecanismos que han determinado e instrumentalizado, ya se entiende que en su propio beneficio, esa perversión? ¿Qué condena no se formula contra las oscuras raíces del descrédito de la palabra? ■ JOSE MONLEON.

Premios Foro Teatral

La Asociación de Espectadores de Teatro Foro Teatral, de acuerdo con los votos de sus socios, ha concedido, por segunda vez, sus premios anuales. Al año 1970-71 han correspondido los siguientes:

Mejor director: José Luis Osuna; mejor actriz: María Fernanda D'Ocon; mejor labor crítica: José Monleón; labor en pro del teatro: María Teresa Aguado (Mayte); labor de conjunto: Teatro Club Pueblo; mejor obra de café-teatro: Antonio Gala; revelación de la temporada: Ana Diosdado.

Los premios fueron entregados en un acto llevado a cabo en Don Hilarión el pasado día 31.

ARTE

Quando llegué a Barcelona, la semana pasada, aún tuve tiempo de ver, en los almacenes de la casa Gaspar, los tapices y los "collages" que Tapiés había tenido colgados, unos días antes, en la sala del mismo nombre. Si no los hubiese visto, hubiera prescindido de ellos en mi comentario. Pero los he visto, y me

parece oportuno detenerme en alguna consideración sobre la obra de ese artista, puesta muy especialmente de manifiesto con esta exposición. Y con ello tengo que retrasar mi comentario a otras exposiciones barcelonesas y madrileñas. No cabíamos en casa y parió la abuela. Pero ese es el precio que tiene que pagar un comentario regular del arte cuando quiere atenderse mucho más a los hechos significativos que a la actualidad pura y simple.

Tapices y «collages», de Tapiés, en la Sala Gaspar. Barcelona

Yo sé que existe una renovación del tapiz. Yo sé que el arte nuevo ha dedicado parte de sus esfuerzos, sobre todo en estos últimos años, a la elaboración de un tapiz nuevo, a la legalización de una nueva forma de ese elemento tan descaradamente ornamental que es el tapiz. Sin embargo, me molestaba un poco lo que yo creía —y sigo creyendo— un vicio conceptual de muchos de los tapicistas actuales. Me molestaba, y me molesta, el hecho de que muchos tapicistas actuales, considerando que tenían contralada como una obligación moral para con la renovación estética del tapiz, lo habían renovado, sí, pero en su parte más adjetiva: lo habían renovado en el procedimiento, pero no en la sustancia. Y así ocurría, que muchos tapicistas actuales lo que nos ofrecían era una muestra de su capacidad inventiva de procedimientos, rompiendo con el carácter tradicionalmente cuadrangular, incorporándose volúmenes, fibras o materias inimaginables. Yo continuaba pensando que un tapiz que quisiera ser «nuevo» tenía que serlo por su expresividad nueva, pero no por la novedad de sus procedimientos...

Así, hasta Tapiés. Tapiés me ha demostrado, con lo que le he visto de esa exposición, que se puede aspirar cabalmente a la novedad en la expresión del tapiz poniendo en ejercicio una heterodoxia de procedimientos.

Pero conviene precisar. No, no es que me pareciera mal antes —ni ahora— una heterodoxia o una simple novedad en los procedimientos, no.

Lo que me molestaba, lo que yo consideraba y considero fraudulento es que se pretendiera justificar la originalidad expresiva de una obra en la novedad más o menos sorprendente del procedimiento empleado. Eso es precisamente lo que no hace Tapiés. Tapiés usa el material que usa —la cuerda, la lana tejida de ma-

en general? Ah, sí: porque lo que motiva el comentario es una exposición de tapices. Lo bueno de ella, y por eso tiene para mí ese alto valor significativo, es que por el lado del tapiz se complace el artista en poner en manifiesta visibilidad su problematismo con relación a las materias. Y eso viene dado, además de



nera «antitapicista», la fibra o el alambre—, porque considera que cada una de esas materias tiene su palabra, y no es la materia en sí, sino la palabra de esa materia, la que a Tapiés le interesa para agregarla a la argumentación general que cada obra pretende. Además —y esto creo que es decisivo en el lenguaje de Tapiés—, sus materias —sus palabras— no actúan tanto por agregación cuanto por yuxtaposición: cada elemento es lo que es en la obra de Tapiés, afirmando lo que es frente a lo que no es con respecto a cualquier otro elemento; cada palabra —cada materia o cada protoforma— afirma más su diferencia que su identidad. Pero de ese juego entre la afirmación y la negación en que consiste cada obra, se desprende un argumento. Porque, eso sí, la obra de Tapiés tiene argumento...

¿Pero por qué tengo que circunscribir a un problema de tapices lo que, en definitiva, es un problema de Tapiés

por la voluntad del pintor. por la naturaleza misma del tapiz. Y abandono ya la palabra «tapiz» para evitar tanta confusión fonemática con el nombre de su autor.

En realidad, aquel problema —el de las materias— viene desde muy lejos suscitándose en la obra de Tapiés. Tras él, llegó una fiebre «materia» —perdón por la palabra—, muy aguda, a la pintura de Europa. Ya pasó, afortunadamente. («Está de moda lo que lleva uno; pasó de moda lo que llevan todos», así, más o menos, dijo una vez Oscar Wilde.)

Pasó —digo que afortunadamente— el vendaval de las materias y quedan en el uso legal de ese elemento pictórico, más o menos, los que tenían que quedar: Tapiés y los que como él no señalan en la materia a la materia misma, sino a la palabra que, por agregación o por yuxtaposición, tiene voz en un concierto de otras palabras más o menos matéricas.

La de Tapiés, decía, actúa por yuxtaposición: frente a otras materias, o frente al vacío espacial, o frente a ciertas graffias, o frente a un embrión protoformal... Y siempre —de ahí el carácter argumental de la obra de Tapiés—, siempre, había en ella una arcaica intención simbólica o simplemente significativa, que incluso podía actuar sin el deliberado permiso del artista... o tal vez con su secreto permiso. Ahora, eso se ve muy bien en la última exposición: el simbolismo y la significatividad se van acentuando. Tanto que, muchas veces, en los «collages» sobre todo, en vez de usar materias como palabras, usa palabras como materias: palabras escritas, sí, que además no acaban de perder, porque no quieren perderla, su significación.

No pretendo entrar ahora en el desentrañamiento de las significaciones, ni es necesario. Pero hay algo en la más reciente obra de Tapiés que pone de manifiesto lo que pertenece a la vida de Tapiés: el amor a la patria catalana. ■ J. M. MORENO GALVAN.

CANCION

Xavier Ribalta: las dificultades siguen

Xavier Ribalta es un gran —aplíquese también en el sentido estrictamente físico de la palabra— muchacho, que grita con fuerza las letras de Joaquín Horta («Algún día terminaremos, tal vez mañana, con las palabras inútiles y bonitas, el tañido de la porcelana fina, y las marionetas de oscuros colores») y se identifica, vital y musicalmente, con el ritmo de las todavía vigentes inquietudes de aquel gran poeta catalán llamado Joan Salvat Papasseit, identificación que va a llenar la mitad de un disco de larga duración que pronto sacará Xavier al mercado, con portada de Guinovart y presentación de Caballero Bonald. «Me ha parecido interesante —me dice Ribalta a propósito de esto— que una persona externa al fenómeno enjuicie y

defina la canción catalana.

Me interesa ahora seguir, con Ribalta, la problemática de un cantante que empezó, hace ocho o nueve años, a decir sus cosas y hoy aún ha de refugiarse en lugares universitarios y centros parroquiales para hacer oír su voz, no sujeta a cotizaciones de «hit parades» ni a manipulaciones folklórico-propagandistas. Por supuesto, la calidad no tiene nada que ver con eso, porque, sin ir más lejos, el año pasado ha estado casi todo el tiempo fuera de España, actuando en Francia, Italia, Viena... (Tampoco tiene nada que ver con la calidad el que Ruibal o Mediero no estrenen obras de teatro, el que los grupos teatrales independientes lleven una vida tan difi-

cil, el que Patino tenga que abrir un restaurante en vez de hacer películas...)

—Se siguen teniendo las mismas dificultades de siempre. Quizá más, porque están encubiertas.

Completamente apartados de cualquier clase de tinglado comercial, rodeados de dificultades de todo tipo, estos cantantes tienen pocas opciones: o el exilio casi permanente de Paco Ibáñez, o el «amateurismo» ineficaz, o la tensión continua al borde de lo uno y de lo otro, con las tentaciones no menos continuas de mandarlo todo a paseo en un momento o dar el salto a la integración.

—El cantante ya no puede ir sólo a cantar. Tiene que actuar con un programa, con un

sentido. Demostrar lo que quiere hacer, profundizar en sus expresiones. Ha pasado la euforia, por ejemplo, de que sólo por cantar en catalán se llegaba a la gente y parecía que se mantenía una determinada postura.

Pasó la época de «setze jugues» y «nova canço», de los movimientos y las tendencias. Cada uno busca su camino por su cuenta. Se acabaron las escuelas y las clasificaciones. Nadie sigue a nadie. Xavier dice, por ejemplo, cuando le insinúa que él podría ser clasificado en el estilo más seco y directo de un Raimon, en vez de incluirse en el más jugoso y mordaz de un Pi de la Serra:

—No creo en eso de las «escuelas». Todos aprovechamos

de todos. La escuela hace mucho que se hizo. Los «inventores» ahora son pocos. Todo es un proceso continuo. Quizá hay una afinidad debida a la educación o a la situación geográfica.

—Sin embargo, los catalanes suenan mucho agrupados, o, al menos, considerados como fenómeno colectivo, con una unidad...

—No, no hay una unidad. Los únicos que tienen verdadera unidad son los vascos. Los catalanes nos tratamos con mucho respeto, incluso nos ayudamos, pero hay sus jerarquías. Hay papas, cardenales, frailes y monaguillos. Los «papas» lo saben todo y todo lo hacen mejor que nadie.

—¿Y qué haces tú?

—Yo intento hacer la canción de la forma que la siento y de la mejor manera posible. En una primera época hacía yo mismo letra y música, pero en un momento determinado descubrí poemas de mucha fuerza en catalán, que no admitían comparación con los míos. Espriu, Horta, Papasseit... Con Papasseit me he identificado totalmente, he visto música en sus poemas; los he cuidado mucho.

Quizá por eso sus canciones de Papasseit nos ofrecen la imagen de un Xavier Ribalta maduro, con una plena conjunción de verso y música, que quizá en las otras canciones de Ribalta no está tan lograda. Aquel poeta luchador, muerto de tuberculosis y de soledad, se nos representa todavía vivo y con ganas de levantarse al día siguiente para ver «unas plazas relucientes de luz y unas verjas con flores», en la voz y en la guitarra de Xavier Ribalta. Pero no nos hagamos ilusiones. Tampoco Papasseit va a romper el cerco de la canción marginada. «Por ahora, no llegamos más que a una minoría. Los medios de difusión no están a nuestro alcance. Lo popular —ese término tan vago que ahora sólo se le puede adjudicar a Manolo Escobar y compañía— va enfocado al mantenimiento de un sistema. En estos términos es muy difícil un planteamiento popular por nuestra parte; al único público al que llegamos directamente y con una continuidad es a los estudiantes. Por ahora, esto es lo que hay. Más adelante, ya veremos...» ■ JOSE A. GACIÑO.



MAHALIA

Todo empezó en Nueva Orleans, y Mahalia Jackson nació allí hace sesenta años. Tenía una de las voces más prodigiosas del mundo. Si hubiese nacido en Alemania y blanca hubiese sido cantante de lieder o de ópera wagneriana. Pero era negra y de Nueva Orleans, nació en el momento de la explosión de la música de su raza, y cuando algunos directores de orquesta quisieron dedicarla a la «gran música», no aceptó: estaba identificada con la tragedia de su raza y la cantaba en la forma del «gospel song». El «gospel» aparece muchas veces confundido con el negro espiritual, cuando en realidad es su derivado y un paso hacia el «blues». El espiritual aún no es «jazz», es una versión con componentes africanas de los cantos religiosos europeos, de los espirituales blancos, que también los hubo en el siglo XIX; Nueva Orleans, en el tiempo de Mahalia, introduce en ellos el «swing». El espiritual es una tradición; el «gospel song», una creación: se escriben sus letras, se componen sus músicas, se publican las partituras, pero, cuando se interpretan, se improvisa sobre ellas, se inventan cada vez, como pasa hoy —en cierta forma— con la música aleatoria.

En las letras, los temas religiosos metodistas o luteranos (los católicos decían su Misa en latín y los negros no entendían ni podían cantar; por eso, se inclinaron a los oficios protestantes, a sus himnos cantados en inglés) buscaban la metáfora sencilla y popular. Cuando Mahalia Jackson canta «The upper room», esa «habitación de arriba» es el cielo, que también es «the home» —el hogar— o la ciudad —city called heaven—.

Siguió la corriente de su tiempo: se fue de Nueva Orleans a Chicago a los catorce años, y siguió cantando en las iglesias negras, convertida en solista. (Si el espiritual es función de coros, el «gospel» es más bien de solistas, principalmente mujeres: con Mahalia Jackson, la hermana Rosetta Tjorpe y Mary Knight, fueron las grandes cantantes de la época; si estas dos tuvieron más espontaneidad, más viveza, ninguna tuvo la rica voz de contralto y la profundidad meditativa de Mahalia Jackson.) No se ganaba dinero entonces cantando las canciones evangélicas: un óbolo del pastor, unas limosnas de los fieles. Sin embargo, en esa época, ya Mahalia Jackson se negaba a cantar música «blanca» o canciones profanas. Sus primeros discos no fueron populares. La fama le llegó, prácticamente, después de la guerra, con los discos de la marca Apollo, el cine, la colaboración con la orquesta de Duke Ellington... El «gospel song» recuperó un puesto fuera de la pobreza de la Iglesia negra. Se le reconoció como el origen del «jazz», se identificaron rasgos de «gospel» en todos los grandes cantantes —no los hay hasta en Ray Charles— y Mahalia Jackson gozó de veneración, y en ella acaba de morir. Los músicos la consideraban como una gran creadora: el pueblo negro, religioso o no, veía en ella algo de santidad y una de las primeras defensoras de la libertad negra.



CONTRA EL NEGOCIO DE LA CULTURA

Cuando la cultura se nos propone como una mercancía más, he aquí un intento de avanzar hacia un nuevo horizonte. Colección Básica 15 publica, en libros económicos y de correcta presentación, respuestas y testimonios del pasado y del presente. Con un propósito: rescatar la cultura del círculo de «los enterados» y del consumo por el consumo.

PRIMEROS TITULOS:

M. Codelier: «Esquemas de evolución de las sociedades». Treinta pesetas.

G. Totti: «Sociología del tiempo libre». 15 pesetas.

«Poesía anónima africana». Sesenta pesetas.

J. Balón: «Le Roy Jones: el encuentro del hombre negro». Treinta pesetas.

E. Haro Tugler: «La crisis de la democracia». 15 pesetas.

Wells, Bradbury, Asimov y otros: «Narraciones de ciencia-ficción». 105 pesetas.

J. Kuczinski: «Breve historia de la economía». 60 pesetas.

E. Chamorro: «Iniciación al proceso histórico (primera parte)».

DE PRÓXIMA APARICIÓN:

«El sentimiento de las cosas» (poesía japonesa).

Daniel Barros: «Poesía sudamericana actual».

J. A. Gómez Marín: «Bando-lerismo, santidad y otros temas españoles».

E. Zola: «Germinal».

J. J. Rousseau: «Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres».

Revista Bang: «Tebeos y la otra comunicación».

Mury, Stern y otros: «Iniciación al estudio social de la reforma».

D. Mateo del Peral: «"Figuro", periodista político español».

Jean Jacques: «Las luchas sociales en los gremios».

Lorand Gaspar: «Historia de Palestina».

Pedidos en librerías o a: Miquel Castellote, editor. Hermanos Miralles, 32. Teléfono 276 77 52. Madrid-1.