

disimulan los puntos de vista con los que aspirar a considerar la realidad material, a fin de controlarla y modificarla". De esta manera, pues, a través de uno de sus discípulos indirectos, el padre de la lingüística moderna, Ferdinand de Saussure, encuentra a Marx. ■ JOAQUIN RABAGO.

### Madrid: teatro del XVIII

El título del libro es "Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII". Su autor, René Andioc. La edición, de Fundación Juan March/Editorial Castalia. Libro extenso, muy elaborado y, por diversas razones, ejemplar. Copiemos el título de sus capítulos: "El teatro del Siglo de Oro en el XVIII: leyenda y realidad", "Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el siglo XVIII", "El teatro del Siglo de Oro en su nuevo contexto", "La filosofía de la conformidad: El Barón y La Comedia Nueva", "La Raquel, de Huerta, y el antiabsolutismo", "La polémica de los autos sacramentales", "La tragedia neoclásica", "La comedia neoclásica", "El sentido de las reglas neoclásicas", "La reforma". Capítulos derivados del estudio prolijo de la vida teatral madrileña de un siglo y de la voluntad de no establecer ningún juicio apriorístico. El autor, frente a la tentación —en la que, según demuestra, cayeron muchos historiadores, entre ellos el inevitable don Marcelino— de juzgar el teatro del XVIII desde los niveles ideológicos de nuestro tiempo, busca en los títulos representados, los días que estuvieron en cartel y las recaudaciones obtenidas, las bases de un análisis encaminado a descubrir, partiendo de la correlación

entre teatro y sociedad española, como era esta última. De ahí esta oposición entre "leyenda" y "realidad", que también podría enunciarse como confrontación entre "ideología" y "ciencia", entre una manipulación de la Historia y lo que ésta realmente fue a juzgar por la aceptación o rechazo de un determinado teatro.

El método —de muy laboriosa aplicación— es realmente utilísimo y vuelve a probar la profunda relación que existe entre el teatro y su época. Obras que hoy carecen de vigencia, o que, en todo caso, han desaparecido absolutamente del horizonte teatral, fueron, en su día, polémicos testimonios de una serie de conflictos sociales, a través de los cuales se fue poniendo en pie la España moderna. Analizar los argumentos de las obras, interrogarse por las razones de los éxitos, profundizar en el porqué de la identificación entre determinados héroes dramáticos y el público, delinear las características dominantes de las puestas en escena y de las formas teatrales, alumbrar la significación política de una serie de debates —sobre los autos sacramentales, las tres unidades o la Junta de reforma— aparentemente estéticos, informar sobre la composición social del público, ver hasta qué punto la estructura de la ordenación teatral incidía decisivamente sobre el tipo de obras representadas... he aquí algunos de los objetivos primordiales perseguidos por René Andioc. Persecución de la que se obtienen una serie de argumentaciones que vuelven a plantear tácitamente la subordinación sociológica del hecho teatral.

A fin de cuentas, lo que Andioc nos dice es que una serie de obras que expresaron a la perfección los conflictos del XVIII han muerto, simplemente porque la sociedad ha cambiado

y ya no puede "reconocerse" en aquellas obras. El hecho de que dedique todo un capítulo a plantear "El teatro del Siglo de Oro en su nuevo contexto", mostrando cómo Calderón —y la escuela calderoniana— adquiere una nueva dimensión al variar la época, es una perfecta ilustración de este sustancial condicionamiento de las obras —tanto si nos referimos al contenido como al sentido de sus formas— por la época en que se representan. La misma prohibición de los autos sacramentales viene a ser la



René Andioc.

negación de su función original, puesto que tal prohibición, lejos de nacer de una actitud volterriana —el mismo Menéndez y Pelayo atribuya este tipo de decisiones a una concreta influencia de la Ilustración— suponía, por el contrario, un respeto que se proclamaba incompatible con los términos "sociales" y formales de sus representaciones contemporáneas. ¿Y cómo entender el espíritu "reformista" de una fuerte corriente teatral sin considerar las presiones históricas de la segunda mitad del XVIII?

Andioc titula su libro "teatro y sociedad". Pero es lícito preguntarse —sobre todo después de leerlo— si no será esa la única manera de hacer historia del teatro, y si, por tanto, muchos de los habituales análisis no estarán desde su misma raíz profundamente amputados. Pensemos, por ejemplo, que el acercamiento a buena parte de un teatro que estuvo para nosotros lleno de significación en la larga noche del franquismo es ya hoy, a la luz de la nueva realidad política, necesariamente distinto. Lo cual, lejos de ser una limitación de tal teatro, sería simplemente la expresión del carácter singular de ese período.

El problema general que nos plantea René Andioc, a través de su estudio del teatro del XVIII —siglo oscurecido por el barroco

y el turbulento XIX— es tácitamente, y sin dogmatismo alguno, una invitación a la renuncia de las calificaciones "eternas" y a la comprensión de las relaciones entre el teatro —en términos mucho más radicales que otras expresiones artísticas— y la época que lo produce, lo sostiene y lo juzga. ■ JOSE MONLEON.

### DISCOS

#### Not so free jazz

Así pasan las cosas. Más de diez años después de su grabación, y emboscado en una serie de tono lejanamente divulgador, se edita por primera vez en España "Free Jazz", de Ornette Coleman (número 10 de la serie "That's Jazz"; Hispavox-Atlantic HATS 421-223). La ocasión debe ser resaltada, pues "Free Jazz" forma con "Ascension", de John Coltrane (éste todavía no ha aparecido), la pareja de discos de "jazz" más importantes de los años sesenta.

Al decir "importantes" no quiero cometer la banalidad de decir "mejores": ¿Quién puede conocer todos los discos de "jazz" editados la década pasada? ¿Y quién puede tener la osadía de meterlos todos en el mismo saco? Tampoco quiero decir "influyentes", aunque los presupuestos tanto de "Free Jazz" como de "Ascension" han sido ya asumidos desde los más distintos puntos de vista, no estando excluidos sus ecos de la música "pop" o las bandas sonoras de los telefilms. Con aquel calificativo únicamente busco señalar la trascendencia de ambos discos en tanto que proyectos, su carácter inequívoco de declaraciones de principios.

Evitaré en lo posible toda referencia a las polémicas desatadas en torno a "Free Jazz": son agua pasada y le han hecho flaco servicio. Quiero, eso sí, resaltar que las únicas objeciones que se han podido mantener a través del tiempo han sido las dirigidas contra aspectos concretos de la obra: es particularmente cierta la que atañe al ritmo, más lamentablemente monótono si pensamos que lo hacen dos de los más versátiles percusionistas del "jazz" moderno, Billy Higgins y Edward Blackwell. A cambio, las objeciones globales opuestas a "Free Jazz" resultan hoy sólo sostenibles en tanto que, por paradoja no rara, han





resultado a la larga más elogiosas para el empeño que las defensas que, también en plano global, se hicieron de él. Si sentimentales fueron aquéllas, mucho más lo resultan hoy éstas: primero y principalmente, porque "Free Jazz" no puede ocultar en la actualidad su calidad de obra estructurada, calculada al máximo, y en la que sólo se deja a la improvisación lo que desde siempre en "jazz" se ha dado por descontado: la música. En pocas ocasiones habrán hablado más y más alto los ardorosos defensores de la absoluta libertad creativa, y en pocas ocasiones habrán tenido más oportunidad de callarse.

Porque aceptar que en "Free Jazz" todo es fruto de la espontaneidad del momento conlleva aceptar muchas casualidades. La primera es la de la duración: resulta sumamente curioso que una sesión sin ningún planteamiento de partida dure exactamente el tiempo de un "long-play". Abunda en lo sospechoso de esta circunstancia la existencia de una primera toma, que se editó más de diez años después en el álbum "Twins"; su duración es de diecisiete minutos, y fue descartada en su momento. Y la pregunta es: si en el proyec-



Ornette Coleman.

to, el principio fundamental era que todo valía, ¿por qué esa primera toma no valió? ¿No sería porque no daba para llenar un "long-play"?

Otra casualidad por demás chocante es la del tiempo que emplea cada intérprete en explicarse libremente: diez minutos el líder, y cinco minutos cada uno de los restantes participantes en la sesión, excepción hecha de los baterías, que se reparten otros cinco minutos, tocando, pues, a dos minutos y medio cada uno. Peculiar aleatoriedad, que recuerda aquellas cacerías oficiales de tiempos de Franco

en las que los subsecretarios cobraban la mitad de piezas que los ministros, y el doble que los directores generales.

No se debe de menospreciar tampoco la minuciosa presentación del producto: el bonito Jackson Pollock, que se entrevé por una ventanilla de la cubierta —esto ha sido afortunadamente conservado en la nueva presentación—; la precisión y limpieza con que la grabación estereofónica hace ostensible la celebrada fórmula del double quartet sacando a cada grupo por un canal... No: "Free Jazz" es un disco difícil, ambicioso, pero no "free". Lo único que en él se reservó a la creación del momento fue la música. Pero esto, a fin de cuentas, es lo que ha ocurrido desde siempre en el "jazz". Si en "Free Jazz" el dominio de la improvisación se amplía, ello se hace a costa de someter a los intérpretes a la rigidez de una estructura naïf. Ingenua como el "jazz" lo debió ser el día que nació. Así, "Free Jazz" queda como lo que se dijo al principio: uno de los grandes empeños del "jazz" en los años sesenta. Pero hoy, superados sus presupuestos desde la perspectiva que dan más de quince años, se revelan también sus contradicciones o, mejor dicho, su contradicción esencial. Ahora que es una contradicción que afecta sólo a uno de los dos términos del título, el de "Free". El otro, el de "Jazz", permanece intacto, e incluso más reafirmado cada vez por la solera de un increíble plantel de estrellas —Coleman, Dolphy, Cherry, Hubbard...— que hoy son ya parte de la gran historia del "jazz" sin calificativos, tal vez porque a principios de los sesenta se reunieron a perseguir el escurrido fantasma de la libertad. ■ JOSE RAMON RUBIO.

## Recuerdo de Canet

Aunque nacido en 1975, el festival de "rock" de Canet ya ha alcanzado rango de institución. Canet Rock (Roc, según la ortografía oficial del evento) cuenta con su película, realizada por Angel Casas y Francesc Bellmunt en el primer festival, aquel en que alguien decidió dar ejemplo de arbitrariedad prohibiendo la actuación de Sisa. Y ahora, Canet Rock tiene su disco (1), nacido en unas circunstancias muy particulares, gracias a un acuerdo entre músicos y organizadores para enjugar el déficit sufrido en el festival del año 1977.

(1) "Canet Roc" (RCA LP-PL 35151-2, 1977).



Canet 76.

La "Festa de la lluna plena" del pasado agosto naufragó por la imprevista aparición de una tormenta veraniega que deslució el festejo y redujo fatalmente el número de asistentes. Dadas las magnitudes del sabotaje meteorológico, es sorprendente que se hiciera música. Y música excelente, como atestiguan las cuatro caras de este álbum que merece todas las bendiciones, considerando la escasez de grabaciones en directo de nuestros grupos. Lo que no quiere decir que este sea el disco óptimo que Canet se merecía.

Primero es un disco frío. Y no sólo por la naturaleza misma de la música —inclinada peligrosa y descaradamente hacia el "jazz-rock"—, sino por la ausencia de reacción del público, de comentarios de los asistentes, de documentos sonoros que ayuden a revivir el húmedo ambiente de aquella noche. En muchos momentos persiste la molesta sensación de que los músicos se hallan tocando en un estudio ya que nada delata la presencia de quince o veinte mil personas enfrente del escenario.

Segundo, la selección musical parece escasamente representativa. Y es que Canet Roc de 1977 tenía un programa bastante reducido con respecto a los dos años anteriores. Además, casi todos los grupos pertenecían al grupo Zeleste, responsables de la organización del festival, y no había ni un solo grupo de fuera de Catalunya. Teniendo en cuenta que existen grabaciones de los primeros festivales, resulta frustrante que no se haya hecho una selección más amplia y variada. Personalmente, echo en falta la irreverente presencia de Pau Riba, que siempre ha roto la monotonía con "shows" corrosivos.

"Canet Roc" contiene fragmentos de las actuaciones de siete artistas. Es agradable el debut discográfico de Casavella,

una banda que se basa en esquemas folklóricos y consigue un sonido tan fresco como inocente. Es decepcionante la reaparición de Jordi Batiste, aunque el "Only you" —con la colaboración especial del gran Rocky Muntanyola— llegue al corazón. La Companyia Electrica Dharma suenan tan efervescentes como siempre y tienen toda una cara a su disposición. Oriol Tramvia grita y se enrolla como es habitual. Mirasol-Colores se olvidan —¡afortunadamente!— de sus pretensiones de convertirse en una banda de salsa y consiguen una onda bonita. Música Urbana corren sin llegar a ningún lado. Y la Orquesta Plateria —otro elemento clave del festival— descarga sus rumbas, chachachás y demás ritmos bailables.

¡Ah!, otra grata novedad es que este doble —de "precio especial", según reza la portada— es la primera producción Zeleste distribuida por RCA. Lo que significa que se podrá encontrar con menos dificultades que el resto del catálogo zelestial. ■ DIEGO A. MANRIQUE.

## ARTE

### La exposición de Virxilio en la galería Sargadelos

Se me había ido pasando la exposición del orensano Virxilio