

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

de un nuevo libro (*) ya es noticia, y más aún en nuestro país, donde —con la excepción de «Jazz» de hoy, de ahora—, la breve pero informativa introducción de Miguel Sáez— los primeros trabajos sobre el tema continúan inéditos. Hay que recordar que las obras de Frank Kofsky («Black Nationalism and the Revolution in Music») y LeRoi Jones («Black Music») ofrecían una perspectiva limitada, por tratarse de simples colecciones de entrevistas, ensayos, notas para discos, etcétera. «Free Jazz/Black Power» presenta la novedad de ser el primer estudio global de la historia, evolución y situación actual del nuevo «jazz», partiendo de la teoría desarrollada por Jones hace diez años en «Blues People»: la evolución de la música negra no puede entenderse desde el punto de vista exclusivamente estético, utilizado por la mayoría de sus críticos e historiadores, sino que se hace necesario considerarla como una faceta de la historia de la minoría negra en USA y su inacabada lucha contra la discriminación y explotación de todo género. Jones ha estado muy ocupado en los últimos años en la primera línea de esta lucha, y son dos críticos franceses —Jean-Louis Comolli y Philippe Carles— quienes llevan a cabo la «lectura política» del nuevo «jazz».

Para los autores, el «free jazz» es un arma importantísima en el desarrollo de una conciencia revolucionaria entre las masas negras. «Free Jazz/Black Power» contiene una documentada historia de los movimientos revolucionarios negros que va paralela a una revisada historia del «jazz», con particular énfasis en las mixtificaciones de la crítica blanca y su acción represiva sobre los músicos negros que se rebelaban contra el academicismo del «establish-

ment» del «jazz» y la estructura económica del «showbiz». Hasta que llegamos al «free jazz», donde los músicos pasan de celebrar su afroamericanismo a plantearse la necesidad de una nueva síntesis político-musical. La tercera parte del libro está dedicada a un análisis del «free», que se complementa con una discografía y un utilísimo (aunque desvelado por su enfoque parisino) diccionario de músicos «free».

«Free Jazz/Black Power» sufre en ciertos aspectos por el dogmatismo de sus autores. Su insistencia en caracterizar cada músico «free» como un activista revolucionario da por resultado una visión unidimensional de la nueva música y sus personalidades, ya que ignoran todo lo que no sea político en sus obras y manifestaciones. ¿Cómo es posible minimizar las motivaciones primariamente religiosas de John Coltrane, Alice Coltrane, Pharoah Sanders, Sun Ra y otras figuras importantes? Y sobre la relevancia del «free jazz» para la comunidad negra, creo que hay que hacer frente a algunas realidades. El elemento esencial de la música popular negra es la danza, y el «free» se ha convertido en una expresión artística de carácter europeo que aspira a las salas de concierto (aunque los imperativos económicos le hayan condenado a no salir de los clubs). En este proceso, el nuevo «jazz» ha alienado a su público natural y se encuentra —oh, paradoja!— sostenido por aficionados blancos. Carles y Comolli —lo mismo que Jones— no se preocupan del R & B y sus derivados (música de consumo, basura comercial, etcétera, etcétera). Me temo que los prejuicios de su formación intelectual les impiden ver que la música de Sly & The Family Stone es tan revolucionaria —formal e ideológicamente— como la de Archie Shepp, y que es allí, en los discos de Sly, donde se puede en-

contrar el reflejo de los deseos, frustraciones y actitudes del joven negro que habita en las grandes urbes norteamericanas.

Dejando a un lado esos ejemplos de miopía y lo esquemático de algunos de sus argumentos, «Free Jazz/Black Power» es un libro importante y valioso. No esperes encontrar allí la historia del «jazz» desmitificada y puesta al día que necesitan los años setenta (para lo cual habrá que esperar tal vez a la nueva edición de «Das Jazzbuch», que prepara Joachim Berendt), pero sí una competente presentación del estado actual de una revolución musical que comenzó hace quince años a la sombra de otra revolución de mayor envergadura.

«Free Jazz/Black Power» está traducido por Joan Giner, un crítico de «jazz» cuya reticencia hacia el «free» es bien conocida. Giner se ocupa de señalar las ediciones castellanas de los libros mencionados en las notas, pero deja «al interés del lector» la búsqueda de las posibles versiones españolas de los discos recomendados al final de la obra. Si la función de esa discografía es orientar al aficionado, la omisión de esos datos es incomprensible, teniendo en cuenta la incompetencia y desinterés de la mayor parte de la gente que está detrás de los mostradores de las tiendas de discos españolas. ■ DIEGO A. MANRIQUE.

ARTE

Desde hace algunos años vive entre nosotros, aquí, en España, Raúl Valdivieso, un escultor chileno cuya imagen personal me parecía a mí que sintetizaba la imagen que yo me

había hecho de los personajes de su país antes de conocerlo. Después de conocer a su país, la imagen personal de Raúl reafirmó en mí el carácter representativo que yo le atribuía de manera inconsciente. Joven, levemente irónico, con una sonrisa a flor de labio que difícilmente podía llegar a estallar en carcajada, sin ninguna grandilocuencia y con un tono como de a media voz, como si quisiera materializar de alguna manera la tolerancia que él le concedía siempre al interlocutor. Así era el Chile que yo conocí un año antes de su dramática convulsión... Ahora no sé lo que será de él. Así sigue siendo aún hoy Raúl Valdivieso. ¿Y cómo era Valdivieso en tanto que escultor?

Esculturas de Raúl Valdivieso. Galería Vandrés. Madrid

Valdivieso es como escultor lo mismo que es como persona: un chileno. Su tolerancia, su civilidad, no opacan en él un fondo, como subterráneo, de americanidad insobornable. Toda la preceptiva del arte contemporáneo pasa por él, pero todo eso se funde en él en un crisol hecho como de los tres reinos de la Naturaleza desencadenados: el reino vegetal, el reino animal, el reino mineral...

Hace ya bastantes años acuñé yo para mi uso personal una fórmula que trataba de explicar sintéticamente la característica fundamental del arte que se producía ahora en los países americanos, en comparación con el que se producía modernamente aquí en Europa. Decía yo, refiriéndome al europeo de hoy, que era un arte que todo él se volcaba en una investigación sobre la naturaleza esencial de la forma. Y decía yo del americano —y en eso



«Semilla».

me parecía a mí que estaba el quid de ese Eros fundamental que lo dominaba— que, por el contrario, era como una inmersión en los dominios de la forma esencial de la Naturaleza.

Pues bien, a mí me parece que a Raúl Valdivieso, ese americano que muchos imaginarían por su exterioridad algo así como si hubiese sido modificado por la civilidad y por el «esprit de finesse» de la Europa por la que circula estos años, que a ese chileno, digo, le asciende, como procedente de sus raíces subterráneas, hasta sus manos de escultor, la impronta de sus orígenes selváticos o ancestrales. A mí me parece que su obra podría ser un ejemplo bastante ilustrativo de aquella característica que le atribuía yo, genéricamente, a la expresión americana. Lo cual no quiere decir que esas características, cuya fórmula acabo de estampar, tenga que ser exclusiva de artistas puramente americanos. Aquí mismo, en Europa, pueden encontrarse

ejemplos también ilustrativos de eso que llamo «Eros que asciende de los orígenes» en hombres como Graham Sutherland y en los mismísimos Miró y Picasso. Lo que ocurre es que, en mucha parte, el aporte de éstos —sobre todo de Picasso y Miró— al gran arte contemporáneo ha sido también un como sondeo en el subterráneo de su propia naturaleza original.

A la escultura de Raúl Valdivieso le pasa eso. En toda ella se advierte como una exudación antiabstracta, antiformal, procedente de su origen vital. Y ocurre entonces que toda su conformación está como pre-determinada por leyes conformativas de la vida. Sus curvaciones no son geométricas, sino arbóreas, y en todas sus formas se adivina algo parecido a una tendencia direccional que buscase como complementario a alguno de los cinco sentidos corporales.

Esto es lo que muchos, maliciosamente, quieren ver en él, como si se tratase de una tendenciosidad erotóma-

(*) Ph. Carles y J.-L. Comolli: «Free Jazz/Black Power». Anagrama. Serie Informal. 380 páginas.

● ARTE ● LETRAS ● ESPECTACULO

na. No hay tal, sino, sin negar eso último como sólo un factor, una tendenciosidad hacia lo que es germinativo y originario de la vida, hacia lo selvático, lo virginalmente animal y hasta lo mineral. ¿No se encuentra en esa escultura una como delectación en el reencuentro de las materias originarias, de las maderas compactas o de las más durísimas piedras? Esa casi declaración, siempre a flor de piel, de las materias originarias, es como una alusión a los ciclos reencarnativos, como la conformación del principio de que en la Naturaleza nada se crea y nada se consume. O como la ilustración de aquella idea platónica que afirma que «la muerte nace de la vida como la vida nace de la muerte».

Si yo tuviese que escribir ahora un libro-panorama sobre la actual escultura española, no dudaría incluir en él a Raúl Valdivieso. Y no porque intentase ignorar el origen chileno y americano de nuestro escultor, sino precisamente por lo contrario. Porque él vive entre nosotros y trabaja entre nosotros, y su aportación a nuestro arte consiste en el arrastre de una noticia originaria de muchas cosas que son primordiales, germinales, germinativas...
■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



TEATRO

Un teatro de puntillas

(Con este comentario se reintegra a la crítica teatral española José Monleón, ausente desde hace varios meses.)

La primera impresión que uno tiene al llegar a

Europa desde América Latina es la de sanatorio o triste pabellón de reposo. Cruzar Francia en coche, fresco aún el color de México, es como atravesar un largo pasillo flanqueado de edificios y gentes uniformes. Cuando precisamente en Nancy, ciudad del Festival y parada en el camino, uno descubre el cartel anunciando que en El Gran Teatro los del Magic Circus explican la tragedia humana —de Moisés a Mao Tse-Tung, nada menos—, se piensa inevitablemente en aquellas palabras de García Lorca sobre la necesidad de sacar al teatro de las salas, de excluirarlo. ¿Cómo es posible que en un rincón de esta invernal, impenetrable y conservadora Nancy se esté presentando el Gran Circo del Mundo?

Cierto que en América también existe un teatro aprisionado por la pequeña burguesía, sometido a los modelos europeos. Pero aparte de existir innumerables formas teatrales o parateatrales —por qué va a ser sólo teatro la representación que se somete a los moldes estéticos y sociales establecidos por los sectores dominantes?— impregnadas del mejor espíritu popular y callejero, incluso el teatro más tradicional tiende siempre a perder su solemnidad. Los debates tras las representaciones entre el público y los actores son, por ejemplo, práctica seguida por numerosos grupos centroamericanos. La presencia de un teatro universitario de fuerte espíritu crítico —y totalmente autónomo frente a la censura— alzado en mercados, plazas públicas, parques y salas universitarias, es otra constante de varios países. Así como el ir en busca del público de «provincias» o de «barrio» no con el espíritu de quien se aprovecha de un supuesto mercado o hace beneficencia política, sino sabiendo que la relación con ese público for-

ma parte esencial del servicio que el teatro, como expresión social, presta o debe prestar al país.

Se me ocurren docenas de ejemplos. Unos, presenciados. Otros, vividos, como uno más del grupo La Cuadra, ante públicos hostiles —¡oh aquellas señoras «de peluquería» que llenaban el abono del Festival de Monterrey seguras de que «Quejío», espectáculo español, les ayudaría a olvidar los conflictos sociales de la gran industria mexicana!—, o ante públicos entregados, como los tres mil estudiantes que llenaban el siempre difícil y apasionado gran auditorio de la Universidad Central de Caracas.

Me había propuesto reiniciar mis comentarios sobre la vida teatral española evaluando la cartelera que encuentro a mi regreso. Pero me doy cuenta de que antes de descender al juicio sobre las obras en concreto, sobre el valor de sus autores en el panorama teatral contemporáneo, la primera anotación que procede es señalar la desoladora impresión de marginalidad que ofrece el teatro dentro de la vida social española.

Durante mi casi medio año latinoamericano ocurrieron una serie de importantes acontecimientos en la vida de aquel continente. Con mayor o menor rigor, de todo ello dio acelerado testimonio el teatro. Allende, Pinochet y Nixon fueron los obligados personajes de numerosas farsas venezolanas y mexicanas. El sistema venezolano, a través de la denuncia de la tortura en los llamados campos antiguerrilleros, fue severamente cuestionado por diversos grupos universitarios en plena etapa electoral. El doloroso aniversario de la matanza de Tlatelolco (México) fue celebrado por los Mascarones denunciando a los responsables en el auditorio po-

ular y gratuito del parque de Chapultepec. ¿Y cómo no recordar las alusiones precisas de aquella «Línea Viva», revista política de la juventud independentista de Puerto Rico?

Teatro abierto y alzado en cualquier parte, vibración colectiva que hace del teatro una necesidad y un medio de insustituible comunicación, alegría comunal de sentirse parte viva de un público activo, esas son cosas que yo he detectado a lo largo de mi vida teatral en Colombia, Venezuela, Puerto Rico y México. Y que ahora, al enfrentarme de nuevo con la realidad teatral española, echo dolorosa, vitalmente de menos, con independencia del interés de algunos de los títulos en cartel.

Es como pasar de la ruidosa plaza pública al somnoliento hogar con visillos de «la señorita de Trevélez». ■ **JOSE MONLEON.**

El último Lope de Vega: José María Camps

A primera vista puede parecer casi inverosímil: una entrevista en México con el ganador del último Premio Lope de Vega. Luego, la cosa se explica. Más aún: se encuadra perfectamente dentro de la dolorosa aventura del exilio. Porque el autor galardonado no es esta vez ese hombre joven que, con frecuencia, alcanzó nuestro primer y discutido premio teatral oficial. Es, por el contrario, un hombre maduro, con una historia y una biografía literaria tras de sí, que no llegó al Lope de Vega para iniciar un camino, sino quizá para retomar su condición —ahora perdida— de escritor español.

Le pido que empiece por presentarse:

—Me llamo José María Camps, mexicano

desde mil novecientos cincuenta y uno, aunque nacido en Barcelona.

—¿Cuándo viniste a México?

—En el cincuenta y uno. Estuve retenido en España algún tiempo a partir del treinta y ocho. Cuando salí, escribí dos novelas: «Yo, pronombre» y «El corrector de pruebas», traduje al castellano numerosas obras extranjeras, escribí varios dramas que nunca se estrenaron, fui finalista en el Ciudad de Barcelona, hasta llegar al momento en que, ante las crecientes dificultades con que tropeza mi carrera literaria, consideré que tenía que venirme a México y dedicarme al sano comercio del algodón.

—¿Seguiste escribiendo, a pesar de la salud?

—Lo de sana decisión es un eufemismo. Naturalmente, continué escribiendo. Aquí me estrenaron una obra que había hecho en España. Era en el cincuenta y tres. Luego me montaron «Cacería de un hombre», en la temporada de oro del teatro mexicano.

—Perdona que volvamos atrás. ¿Viste en España «Historia de una escalera», de Buero?

—Yo alcancé el estreno de la obra de Buero. Es curioso, pero la vida de Antonio, la mía y probablemente la de muchos españoles es muy paralela. Buero es un año más joven que yo, nos casamos el mismo año, atravesamos por dificultades similares, los dos escribimos teatro, los dos hemos ganado el Lope de Vega... Con Buero hablé mucho a raíz de su estancia en Rostok (Alemania Oriental) y los dos descubrimos la existencia de muchos paralelismos.

—¿Qué te pasó en México como escritor teatral?

—Estrené cuatro obras, entre ellas, la ya citada «Cacería de un hombre», y otra por encargo de Bellas Artes, con motivo del cincuentenario de la revolución mexicana, «Colum-

bus 1916... Luego, por razones quizá un poco románticas, escribí una obra sobre la muerte de Federico García Lorca, que me publicó la Escuela de Bellas Artes. Un ejemplar de esta edición llegó a la República Democrática Alemana, y me invitaron a su estreno. Había por entonces terminado mis negocios, y mi mujer y yo decidimos correr una aventura: irnos a Alemania, asistir al estreno de mi obra, pasarnos seis meses en Europa y regresar a México. Me invitaron al Festival de Berlín, fui a Hungría, estuvimos tres meses en Checoslovaquia, y, cuando fui a despedirme, me ofrecieron en Rostok un contrato de «dramaturgo». Allí he vivido durante ocho años, trabajando en ese puesto, aparte de estrenar cinco obras más. Durante este plazo conseguí que el teatro estrenase algunas obras españolas y mexicanas. Hace poco, cuando ya había abandonado Rostok, falleció mi esposa. Luchando contra la depresión, como recurso, volví a Rostok, y allí me ofrecieron la codirección de «El sueño de la razón», de Buero. La obra se ha estrenado en el Gran Teatro, dentro del repertorio, con un gran éxito. Buero me dijo que era la mejor puesta en escena que se había hecho nunca de su obra.

(Es obvio que la experiencia de José María Camps dentro del teatro alemán ha tenido que ser muy rica. Pero el tema de nuestra entrevista es esta vez ese Lope de Vega que acaba de ganar. Le pregunto si es su primer premio y por qué se presentó al Lope de Vega.)

—Antes de marcharme de España había sido finalista, con una obra escrita en colaboración, en el Ciudad de Barcelona, que, según me dicen, no ha tenido como premio mucha suerte. Hace poco gané en España el Premio de novela Miguel Torelló. Y ahora el Lope de Vega. Lo que no deja de