

blece un tipo "carpero" de relación con el público, un tipo de vulgaridad auténtica. Ese encuentro de una vulgaridad válida a través de la cual conseguir un verdadero contacto con el público es una posición. Aunque a veces también me interese escribir un teatro de viso literario. En realidad, yo no me planteo mi teatro en general, sino la problemática concreta de cada obra. Esa es mi actitud ante el trabajo".

■ J. M.

ARTE

La galeria Múltiples 4.17, fiel a lo que su nombre promete (a lo que promete el nombre de múltiples; la cifra que sigue renuncia a descifrarla), tiene abierta una exposición de eso —de múltiples, de obras de arte seriadas; de obras que han renunciado voluntariamente a la sacralidad de su condición de únicas— realizada por tres artistas cuyas obras, desde hace mucho tiempo, buscan la difusión y la multiplicación: José María de Labra, José Cruz Novillo y Diego Moya.

Múltiples 4.17. Moya, Labra y Cruz Novillo. Madrid

Los trabajos de esos tres se identifican sin parecerse. Cada uno es cada uno. Por lo menos en este momento de su trabajo, si no llegan a situaciones idénticas —pues cada cual mantiene su personalidad muy definida— alcanzan idearios afines, incluso con diferentes puntos de partida y, por supuesto, con diferentes tra-

yectorias. Pepe Cruz Novillo avanza desde el diseño hasta la pintura. José María de Labra, desde la pintura hasta el diseño. (Desde la pintura o desde la escultura: desde el objeto artístico quiero decir en ambos casos.) Y Diego Moya... Diego Moya vive en el seno de la arquitectura. De la arquitectura, quiero decir, de su ideario previo: de la arquitectura que es anterior a su hecho fáctico; de allí donde confluyen el diseño y el objeto artístico. Pero lo que es común de los tres es la solidez con que, desde que tienen uso de razón artística, buscan en sus respectivas investigaciones sobre la forma una especie de moral de la obra, muy distinta de la consuetudinaria moral al uso, adversa incluso; una moral muy poco respetuosa —o por lo menos indiferente— al carisma de la «obra única», tan consustancial con todo el arte, y por supuesto el de nuestros días.

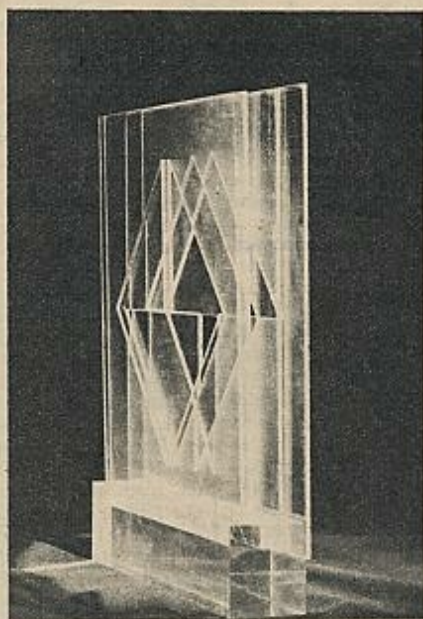
Conozco a José María de Labra desde hace ya bastantes años y, aunque no sea más que por razones de amistad y proximidad, he podido ser testigo de muchas de sus cavilaciones en ese orden. Creo que muy pocos artistas han estado más preocupados que él por una auténtica socialización del arte, en el sentido de la comunicación y la difusión. Si es cierto que hay una «psicología de la forma», la forma que él ha ido proponiendo en cada uno de estos años de investigación ya indicaba, desde ella misma, la voluntad de multiplicarse y difundirse entre mucha gente. Labra ha buscado siempre, en el arte, la forma: es decir, la facultad repetitiva y multiplicativa. Y buscaba en la forma la significación. Es decir, no quiso conceder nunca una gratuidad para lo que realizaba. Pocos artistas, en el panorama español, han intentado

llegar más a fondo en la condición de signo y de símbolo de todo lo que él realizaba.

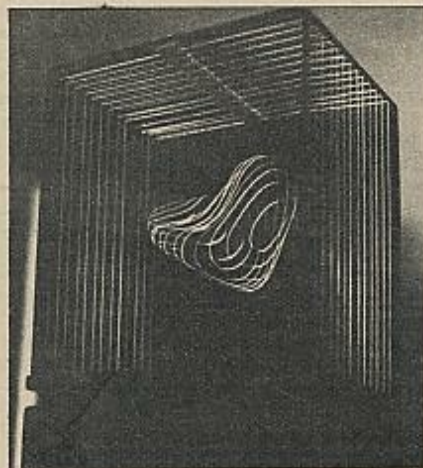
José Cruz Novillo, más determinado por el diseño gráfico de su busca original, no se detiene tanto en una investigación de símbolos y de signos, aunque tampoco puede decirse que sea definitivamente indiferente a ello. Hay en él un toque tangencial semiológico que, en última instancia, también afecta a los símbolos... Pero lo suyo es otra cosa. A él le interesa más la funcionalidad de la forma respecto a su definitiva concreción; le interesa más la economía lineal en la hora de organizar una estructura.

Diego Moya es, creo, arquitecto. La arquitectura está en el subterráneo fisiológico —y algo más— de su investigación formal. Pero él procura discernir. Lo que nos entrega ahí no va por el camino de, digamos, una arquitectura edificativa. No se encamina a un proyecto de construcción, sino que es más bien una investigación sobre la forma que puede, o no, ser materia constructiva. Lo que trae hasta nosotros en esa exposición es más bien, en diferentes versiones, una disquisición sobre concreciones parabólicas de la forma, conseguida a través de negativos de la forma misma. Y enriquecido todo ello por el color.

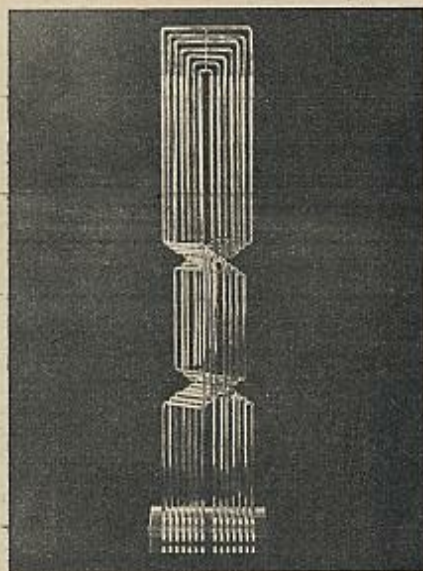
He hablado aquí de una «moral» de la obra seriada —de los «múltiples»— que yo considero común a esos tres artistas. Pero la parte polémica que todo ello implicaría no es un «apriori» que se ofrezca visiblemente en cada una de ellas. Es más bien una consecuencia. Esa moral no hay que deducirla del hecho evidente de que los tres realicen «múltiples». Hay que deducirla del hecho de que su idioma es la geometría, ese método en el cual se entenderían todos los hombres que tenían la



Cruz Novillo.



Diego Moya.



Labra.

condición mínima necesaria para pasar al Jardín de Acadero. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

DISCOS

Otro paso hacia la madurez

La reciente irrupción de la compañía Basf en nuestro mercado discográfico ha supuesto la aparición en él de algunas de las más significadas grabaciones del catálogo «Harmonia Mundi». Sello este que presenta características muy semejantes a las de la serie «Das Alte Werk», de Telefunken, cuyas primeras —y todavía únicas— ediciones españolas se examinaron aquí hace meses. Tales semejanzas se concretan en la idea central que sirve de directriz a las dos series, y que viene posibilitando que ambas puedan transmitir una imagen inconfundible, así como un sonido tan fácilmente identificable como perfectamente adecuado para que trasluzcan sus respectivas actitudes frente a la música. Esa idea central se resume y toma cuerpo en el terreno de la interpretación, de la que introduce un nuevo concepto que viene a superar dialécticamente el hasta ahora vigente —el cual podría a su vez asimilarse al heideggeriano de «übersetzung», la traducción entendida en su sentido literal de sobreposición— para elevarlo hasta constituir casos de empatía en verdad asombrosos, bien que cada vez menos excepcionales.

Hay, con todo, sensibles diferencias entre «Das Alte Werk» y «Harmonia Mundi». Se ad-



Gustav Leonhardt.

vierte en las producciones de este último sello una mayor asepsia: son, diríamos, menos comprometidas; lo cual, si en el campo de los inconvenientes implica una menor profundidad —no se lleva a cabo como práctica general la presentación de las obras dentro de su contexto cultural e histórico—, en el de las ventajas se traduce en una más amplia cobertura del total panorama de la música en sus dos dimensiones: temporal y espacial. Por lo que respecta a la primera dimensión, es de notar que «Harmonia Mundi» cuenta con una importante selección de música contemporánea, como lo demuestra entre nosotros el prontamente editado «Marteau sans Maltre», de Pierre Boulez, disco que acaba de ser galardonado en Montreux como uno de los mejores del año. Y, pasando a considerar la dimensión espacial, no hay que olvidar las muy apreciables representaciones que existen en el catálogo de «Harmonia Mundi» tanto de la música inglesa —y es una pena que aún no haya editado aquí Basf ninguna de las magníficas grabaciones que para «Harmonia...» realizara el contratenor Alfred Deller con su grupo— como de la española —y también es lamentable que no exista edición en nuestro país de la «Misa de Barcelona», por el Atrium Musicae, disco que obtuvo excelentes

críticas en el extranjero, y cuya no aparición aquí es inexplicable, sobre todo si recordamos que la grabación fue realizada en España y producida por una compañía española.

De la importancia de lo aparecido hasta ahora —que va desde Orlando di Lasso y Cristóbal de Morales al citadino de Boulez, pasando por Mozart, Vivaldi, Bach, Schubert, Beethoven...— nos hablan los nombres de pianistas como Jörg Demus y Paul Badura-Skoda, cantantes como Paul Esswood, coros como la Escolanía de Montserrat y agrupaciones como las varias que presenta el Collegium Aureum, núcleo de las concepciones interpretativas de «Harmonia Mundi», del cual forman o han formado parte ejecutantes del calibre de Franz Josef Maier, Gustav Leonhardt, Johannes Kock, Hans-Martin Linde, Sigiswald Kuijken, Fritz Neumeier..., a muchos de los cuales es fácil recordar como relacionados con «Das Alte Werk», o bien con la tan severa Archiv Produktion.

Ante semejante elenco, resulta difícil recomendar algo, por cuanto ya es difícil seleccionar; pero, puesto que el trance de hacerlo —que el criterio siempre debe prevalecer, y además los discos están cada vez más caros—, yo me quedaría con dos cosas: la primera, un álbum doble con obras de Schubert para piano a cua-

tro manos, en versión de Demus y Badura-Skoda; elijo este disco deliberadamente porque, al no ser «importante», no transmite otra cosa que el puro placer de escuchar música: una música lo suficientemente sencilla —quizá no tanto ese «Gran Dúo» de pretensiones sinfónicas— como para que se pueda hacer sobre ella ningún tipo de consideración, aunque sí podemos encontrar unas cuantas en las notas que acompañan al disco, cuyas menciones a «la bella condesa» y al «sano aire campestre» las hacen dignas de los mejores momentos de «Les Luthiers».

La segunda selección sí que es algo «importante»: se trata del álbum triple que recoge la versión íntegra de las seis «Partitas» de Juan Sebastián Bach, interpretadas por Gustav Leonhardt al clave. Su trascendencia viene acentuada por el hecho de que cubre una ausencia imperdonable en el mercado discográfico español, en el que sólo existían hasta ahora versiones pianísticas de las «Partitas». Estas han sido examinadas tantas veces y con tan diversos métodos analíticos que sobre ellas se ha creado una auténtica red de teorías, algunas de las cuales son verdaderos techos de complejidad exegética —así, la que descubre una incidencia casi mítica del número 14— y merecerían figurar en los párrafos más exaltados de Herman Hesse (¡cuando no en los de Erich von Daniken!). No me atrevo, por tanto, a aportar una nueva interpretación, sobre todo porque estoy casi seguro de que ya la ha hecho otro sin que yo me haya enterado, de la misma manera que estoy seguro de que con las seis «Partitas» de Juan Sebastián Bach no cabe mejor metafísica que la de escucharlas. Sobre todo ahora, que ya se puede. ■ JOSE RAMON RUBIO.

CANCION

Esperando a Soledad Bravo

Atahualpa, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Daniel Viglietti, Víctor Jara, los Quilapayún, Soledad Bravo..., toda América Latina se llenó de voces pidiendo la desalabrada.

... que la tierra es nuestra, es tuya y de aquél, de Juan y María, de Pedro y José.

La guitarra fue la gran imprenta del pobre. El gran teatro popular. Una persona con su guitarra cabe en cualquier parte, puede cantar en cualquier parte. «Traigo un pueblo en mi voz», decía Mercedes Sosa. El folklore que clasifican los Institutos era sólo una pauta, una fuente de inspiración musical, una memoria adormecida que se imponía despertar. Volvieron las imágenes de las llanuras inmensas cruzadas por un personaje solitario; volvieron las historias de amor; pero llanuras e historias tenían una luz

nueva, vivencial, precisa, como la de aquellos corridos de la Revolución Mejicana.

Soledad Bravo es uno de los nombres más nuevos y más serios. Después de oírta en un cine de Caracas, tras la proyección de varios cortometrajes cubanos; después de oír su último disco; después de hablar con ella, tengo muy claro por dónde anda metida y qué es lo que quiere ahora la cantante. Desde su primer disco, de fuerte inspiración española —varias de las canciones populares recogidas por Lorca— hasta lo que le oí en el cine hay una clara diferencia. Soledad, sin perder su calidad ni su precisión técnicas, procura desligarse ahora de aquellos temas que pudieran parecer cultos y lejanos ante un público popular de Venezuela.

Nacida en Logroño, encarcelado su padre en el año 1939, la familia de Soledad se vino a Caracas en cuanto le fue materialmente posible. Soledad empezó a cantar muy pronto. La nueva canción latinoamericana y el conocimiento de Paco Ibáñez y de otros que han puesto música a la poesía española conformaron las bases de una etapa en la que todavía se encuentra. Sólo que Soledad no quiere caer en ninguna de las tentaciones comerciales, que,

por ejemplo, han destrozado buena parte de Yupanqui y han promocionado el ambiguo fenómeno Cafrune. Al decirme esto, la cantante piensa, sobre todo, en París, el lugar donde madura, por razones fundamentalmente comerciales, una determinada mitología.

A ella, obviamente, le importan otras cosas y procura evitar —y en la televisión venezolana lo saben muy bien— cuanto conduce al éxito fácil.

—Quiero cantar en los barrios de Caracas, en el marco de las actividades culturales que organizan los partidos de la clase popular. Mi próxima actuación pública será en el acto que va a celebrarse en la Casa Sindical en solidaridad con el pueblo chileno. Sé que intervendrán también los Quilapayún.

Soledad está a punto de irse a Méjico. Allí cantará un mes. Y, en noviembre, se presentará en España.

—Me lleva mi casa de discos. Los recitales han de incluir centros universitarios y aquellos que me permitan llegar al sector popular. Desde que mi familia me trajo a Venezuela he vuelto a España un par de veces, pero nunca para cantar.

La cantante habla bajito y poco. Su «onda», como aquí se dice, no son las entrevistas ni los periódicos. Sabe que por



Soledad Bravo con Monleon.