

## TEATRO

### Debates en Caracas

En Manizales, hace apenas cuatro o cinco años, los grupos de diversos países de América Latina se reunieron por vez primera para confrontar su trabajo. Hasta ese momento, salvo excepciones circunstanciales, cada teatro vivía dentro de su realidad nacional, sin más recurso que el libro — y sólo hasta cierto punto, pues el teatro se edita poco y se distribuye mal— para llegar a otros países.

Como ya es habitual, el teatro iba rezagado respecto de la marcha de la historia. En el orden político y económico, el concepto de Latinoamérica era ya una realidad, aun aceptado que cada país estuviera en una situación diferente y tuviera un pasado y un presente de características específicas. Junto a las diferencias, existían una serie de profundas afinidades, que incluían el idioma, el período colonial español, su actual subdesarrollo y la lucha contra la dependencia de los Estados Unidos.

Esas afinidades, y otras que cabría enunciar, planteaban la lógica necesidad de abrir un nuevo tipo de relación entre el teatro de los diversos países de América Latina, dejando el libro en segundo término y procurando que entraran en juego los factores vivos del hecho teatral. En Manizales creo yo que fue donde realmente tomó cuerpo la necesidad de este proceso...

Si tal necesidad no hubiera existido, es se-

guro que el Festival colombiano hubiera sido un acontecimiento menor, un muestrario teatral de escasa trascendencia. Manizales, ciudad pequeña y pobre del interior de Colombia, no cuenta con ningún factor favorable para ser caja de resonancia del teatro continental. Y, sin embargo, lo fue desde el principio, desbordando con creces las previsiones de sus organizadores. Ocurrió, simplemente, que la realidad se apropió de Manizales, como sucede en la vida política de los pueblos cuando un hecho mínimo es capaz de desencadenar grandes acontecimientos.

Derivado el vigor del Festival de Manizales de los nuevos planteamientos sobre América Latina, confiado su desarrollo a grupos independientes y universitarios, fue lógico que inmediatamente entrara en el debate la gran problemática política y cultural del Tercer Mundo. Millones de latinoamericanos de las clases populares jamás habían visto una representación teatral; los mismos millones, aproximadamente, de latinoamericanos que nunca habían participado en las decisiones políticas, que siempre se habían limitado a recibir los golpes de la historia.

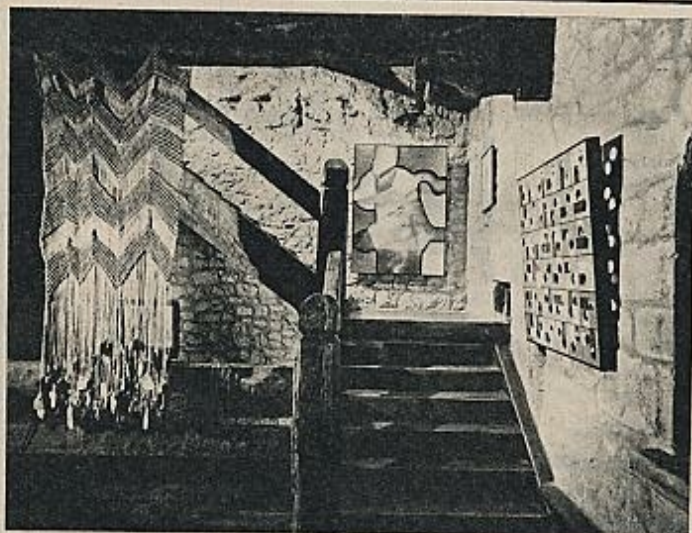
El debate integró, pues, en seguida el análisis político. ¿Qué teatro? ¿Para quién? ¿Por qué?...

Desde entonces hasta este II Festival de Caracas, desde el que escribo este comentario, se han celebrado numerosas manifestaciones, incontables debates, para llevar adelante el trabajo. Miles de coloquios, centenares de manifiestos, han intentado ir sentando conclusiones en Manizales, en San Juan de Puerto Rico, en México, en Quito, en Caracas...

Yo tengo la impresión de que algo serio ha impedido que el discurso avance, que en los coloquios y manifiestos se registre la progresión que nace del trabajo y del enriquecimiento del análisis. Una y otra vez se repiten las mismas palabras, cada vez más vacías, defendidas por gentes más esquemáticas y primarias.

Me pregunto si una de las razones no estará en que no se preguntó el ¿cómo? a la vez que el ¿qué?, ¿por qué? y ¿para quién?, porque sólo el ¿cómo?, en el arte, en la política y en la vida da a los valores una dimensión concreta y dialéctica.

En Caracas, en el intervalo de mediocres representaciones, la mediocridad de los análisis políticos es la consecuencia lógica de un discurso que ha hecho de los ricos supuestos del materialismo una teoría de las abstracciones. ■ JOSE MONLEON.



Muestra de pintura catalana actual de vanguardia en la Torre del Merino.

hora del mundo en la villa de su mando. La realiza, como muchos de vosotros sabéis, en una torre de tiempo y estilo góticos —una "torrón", como dicen por allá— a la que llaman "del Merino" los naturales del país, con lo cual se indica que tuvo jurisdicciones —legislativas y ejecutivas— en los comienzos de la Mesta, cuando aquel suelo de Las Asturias de Santillana se componía de merindades y behetrías. ¿Cuales habrán sido los secretos impulsos que han movido a Blanca Iturralde a organizar todos los años esa exposición de la vanguardia del mundo en el solar

que le legaron sus mayores? Yo creo adivinarlo. Es que no quiere quedarse atrás, ni como alcaldesa ni como habitante de su lugar. Es que si el arte que realizaron los cazadores de bisontes es hoy actualísimo, actualísimo tiene que ser también el de sus descendientes, los que transitan por la villa sorteando unas vacas tan civilizadas que ya no están ahí para ser ordeñadas.

Bromas aparte, es verdad que cuando Blanca organiza una de sus exposiciones veraniegas en Santillana, ella sabe muy bien que, sea lo que sea lo que allí lleve,

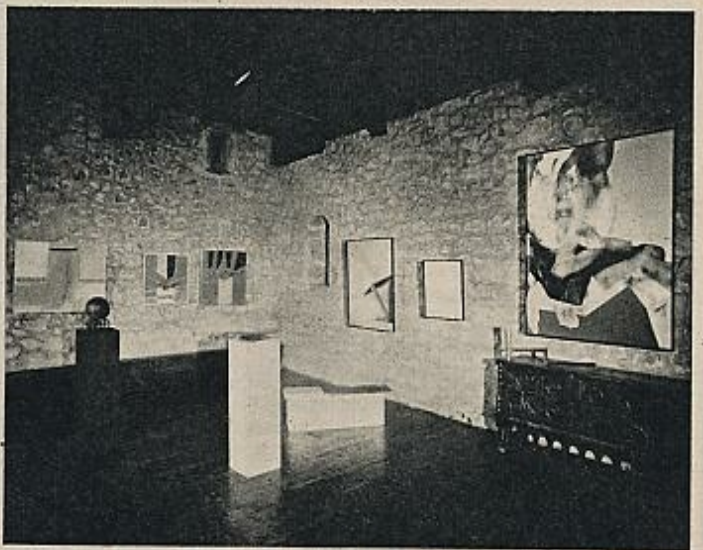
nunca será más actual que lo que allí ya tiene. Todos los años organiza una competición entre lo que allí tiene con lo que allí lleva. Bisontes frente a cuadros. Es una competición, en la que lo último tiene siempre perdida la partida de antemano, pero a Blanca le gusta ofrecer todos los años esa victoria de su pueblo frente al mundo.

Este año, lo que Blanca exhibe en La Torre del Merino es una muestra de pintura catalana actual de vanguardia. Desde mi retiro estival del Alto Duero, en las tierras burgalesas limítrofes a las sorianas, como no queda dema-

## ARTE

Blanca Iturralde es la primera alcaldesa de España por serlo de Santillana del Mar. Bajo su jurisdicción ca en, por ejemplo, los bisontes con los que algún excéntrico pintador lítico embandunó las paredes de Altamira. Pues aquel caprichoso pintamonas era un adelantado de sus súbditos actuales.

Blanca Iturralde, nuestra alcaldesa, realiza todos los años por su cuenta y riesgo, una exposición representativa del arte de la última



Cuadros actuales en el marco medieval del recinto.

siado lejos, he ido hasta allí. He ido para ver esa exposición y el Museo Solana que, en la jurisdicción de Santillana —de Blanca Iturralde, por lo tanto—, en Quevedo, acaba de ser inaugurado. Pero hoy comentaré brevemente sólo lo primero.

## Artistas de Cataluña. En la Torre del Merino. Santillana del Mar

Debajo del título general de esa exposición —«Artistas de Cataluña»— hay un subtítulo aclarador que sitúa, como una coordenada, el problema en el tiempo: «Entre el Dau al set y los conceptuales». Es decir, se trata del arte que se realizó en Cataluña cuando ya todos los hombres de «Dau al set» habían situado su palabra en la historia del arte moderno, pero antes de que hiciera su aparición en ese panorama eso que hemos dado en llamar «arte conceptual». Se trata de gente más joven que los del «Dau al set», pero no tan joven como la mayor parte de los conceptuales.

Sin embargo, hay algunos nacidos en la década de «los veinte», que aún podían haber tocado tangencialmente, de manera conceptual, al «Dau al set», como por ejemplo, Alberto Rafols Casamada, que nació el mismo año que Tapiés, el 23, y José Guinovart, que nació el 27. Pero el primero, hasta donde yo conozco su pintura, estuvo siempre demasiado atado a problemas pictóricos propiamente dichos como para dejarse suggestionar por aquel onirismo imponente. En cuanto a Guinovart, su idioma expresivo iba más bien por el expresionismo, y si trataba de vulnerarlo, incidía más en el realismo. Ambos habrán cambiado, pero si siguen atados a su ideario de base. De esa época es Subirach, pero en aquel tiempo él no esta-

ba para eso. Cuando él se inició estaba solo en la escultura catalana. Nó es que él tuviera que rehacer toda la escultura, pero tuvo que rehacerse por lo menos una mínima base sobre la que partir. Porque Aurelia Muñoz —la tejedora de tapices— llegó después. Ella buscaba un tapiz nuevo en un tejido y en una estructura nuevos. Aunque Daniel Argimon naciera en esa década, sus problemas empiezan a ser ya distintos. A Argimon habrá que estudiarlo, cuando se le estudie, cuando se le realice un testimonio del legado Miró, en otros supuestos.

En fin, nunca quiero dejarme ganar por la superficialidad genérica que las colectivas imponen, pero menos quiero entregarme a la definición de cada uno de los árboles del bosque..., que es lo que había empezado a hacer. ¿Se puede hablar del bosque en general, de algún problema conjunto que plantee la exposición catalana?

Yo creo que el arte de estos últimos años —y el catalán, quizá más que otros— había descubierto una serie de libertades —la libertad de no dejarse monopolizar por el dominio exclusivo de la forma, por ejemplo— y lo ejerció con mucho énfasis. De ahí ese arte que, sin tener que volver por los fueros surrealistas, toca muy bien, a su manera, un onirismo erótico, como Arranz Bravo o Bartolozzi. O ese como el de Francesc Artigau, que retorna a la expresividad sin hacer expresionismo... O el de Hernández Pijuan, que vuelve a la representación para plantear espacialismos...

No, las exposiciones colectivas son para hablar de generalidades, cosa que yo no sé hacer muy bien si no es para volver desde ahí a las individualidades. Por eso, por hoy, lo mejor es dejarlo.

Lo mejor es dejarlo, pero, si se puede, hay que ver la exposición de los catalanes en esa torre. Quedan bien los

cuadros actuales en la estructura medieval de ese recinto. ■ J.M. • M.G.

## DISCOS

### El último de los Dinosaurios

Hay pocos espectáculos más deprimentes que contemplar a un músico de talento dedicando sus esfuerzos a reproducir fórmulas triunfales del pasado con intenciones comerciales. Y más cuando se trata de Jack Bruce, hijo de un obrero comunista escocés, magnífico bajista, vocalista único y una de las figuras más valiosas del rock.

Jack justificaba su presencia en West, Bruce and Laing hablando de lo mucho que disfrutaba actuando en un grupo de rock fuerte («El placer de sentir miles de vatios detrás de ti»), pero creo que su involucramiento con los hombres de Mountain tuvo algo que ver con el hecho de que el trío le ha proporcionado más dinero que sus tres espléndidos LPs en solitario (1) y sus colaboraciones con músicos de jazz, como Carla Bley, Tony Williams o Larry Coryell.

El plan de formar un grupo fue presentado a Bruce por Leslie West y Corky Laing cuando éstos estaban en paro, tras la disolución de Mountain. Mountain incorporaba muchos de los componentes más espectaculares del estilo Cream en un contexto exclusivamente rock, y la unión de los dos con uno de los miembros fundadores de Cream parecía una decisión ra-

(1) Inexplicablemente, sólo uno de estos LPs ha sido editado en España, mientras que todos los engendros de West, Bruce and Laing han aparecido con la máxima rapidez.

zonable. Resultó desastrosa.

El trío ya no existe (terminó con la marcha de Bruce), pero alguien está empeñado en que no olvidemos sus dudosas virtudes. El lanzamiento de «Alive 'N' Kickin'» (Polydor 2.394 128) supone la puntilla para West, Bruce and Laing: son grabaciones de sus conciertos en el año 1972, anteriores a la salida del primer LP en estudio, que revelan al grupo como la imagen de Cream en un espejo deformante. ¿Qué se puede decir de tal refrito de riffs prehistóricos y solos simiescos? Aquí tienes la oportunidad de oír a West, Bruce and Laing torturando una canción de los Stones, seguida por una especie de blues en el que West nos recuerda por vigésima vez su habilidad para sacar de su guitarra unos bellos (y totalmente gratuitos) sonidos de violín. Si aún tienes curiosidad suficiente para dar la vuelta al disco, te espera la experiencia de escuchar la cuarta y más deplorable versión de «Politician», seguida por una pieza donde Bruce intenta articular un solo y termina imitando a una guitarra. Todo, fascinante.

Este disco contiene la música más excesiva y previsible producida por un grupo de renombre desde los primeros LPs de Grand Funk Railroad. West, Bruce and Laing son más competentes y hábiles que Grand Funk, pero se engañan cuando intentan resolver los inconvenientes típicos de los tríos pos-Cream (falta de acoplamiento, material pobre, sonido vacío), lanzándose a tocar con la esperanza de que el volumen impida apreciar las deficiencias.

Después de relegar «Alive 'N' Kickin'» a una estantería lejana, he puesto un disco de otro trío: el de Hound Dog Taylor. El que un músico negro de cincuenta y cinco años, con una guitarra japonesa y un amplificador diminuto borre totalmente el desagradable sabor dejado por los jóvenes millonarios del rock, es uno de los pequeños milagros

que me hacen seguir escuchando música. ■ DIEGO A. MANRIQUE.

## JAZZ

### IX Festival Internacional de «Jazz» de San Sebastián

Envuelto en una embriagadora peste a «pachouli», se ha celebrado, del 20 al 25 de julio, el Festival Internacional de Jazz de San Sebastián, que en esta su novena edición ha conocido importantes novedades. Entre ellas, la desaparición del carácter competitivo del concurso de aficionados y la presentación a cargo de bellas mujeres objeto, las cuales han sido sustituidas por una varonil voz en «off» no siempre afortunada. Otras importantes novedades han sido el concurso fotográfico y la proyección de películas relacionadas con el «jazz», así como la designación del Polideportivo de Anoeta como escenario de las gratuitas y diarias Jam Session.

En el orden estrictamente musical no puede hablarse de calidad media de este IX Festival en su apartado de aficionados, ya que, junto a buenos grupos como, los dos polacos: Sami-Swoi y Spisek 6/ The Complot of 6, o el suizo Elaoin, el austriaco Amphy y el alemán Brassy Brew, tuvimos que soportar a muchos más, muy mediocres ellos. Entre estos últimos hay que citar la pobre música ofrecida por las cinco formaciones francesas. Bueno sería que la organización impusiera un criterio selectivo más riguroso, al tiempo que si hubiera democratizado esta interesante manifestación jazzística, que corre el riesgo de con-

vertirse en una orgía de «progres», en un acto social o en un reclamo turístico más (los gritos de «negocio, no, música, sí» se oyeron en varias ocasiones).

Todas las sesiones, de tarde y noche, han tenido por escenario la plaza de la Trinidad, excepto la de clausura, a cargo de Charles Mingus y su Cuarteto, que se desarrolló en Anoeta, con un fuerte dispositivo de vigilancia en el exterior del pabellón.

Mingus, nacido en 1922 en el pueblo de Nogales (Arizona), está considerado hoy como el número uno del «jazz», tras la desaparición de Armstrong y Ellington. Su carrera abarca tres décadas, y su música imita y decenas de intérpretes; en la actualidad, su Cuarteto lo componen Don Pullen, organista; George Adams, trompeta; Hamiet Bluit, saxo-barítono, y Dannie Richmond, batería.

Su actuación fue una buena muestra de su quehacer, lleno de fuerza y técnica, en que todos y cada uno se convertían progresivamente en los auténticos «leaders» del grupo. Pues a diferencia de las otras bandas profesionales, como las de «Fa-



Charles Mingus, considerado hoy el número 1 del «jazz» tras la desaparición de Armstrong y Ellington.

tha» Hines Meet Kansas City's Stars, Rhythm and Blues, New Orleans All Stars..., que habían actuado con anterioridad, estos «jazzmen», los de Mingus, hicieron vivir el «jazz» duran-