

de la nueva Filmoteca Nacional. Al margen de la cantidad de literatura que el hecho ha despertado, quién más y quién menos conservaba su secreta esperanza de que esta nueva aparición de la fantasmal Filmoteca —con Florentino Soria al frente— permitiera la realización de alguna de las funciones que una filmoteca de pro debe cumplir. Sin embargo, la sorpresa primero y una ligera intranquilidad después han sido las reacciones producidas por el primer ciclo que la Filmoteca, a escala exclusivamente madrileña, ha ofrecido. Su título, «El niño como problema», es ya un indicio. Si a ello se acompaña el hecho de que las películas proyectadas son algunas de las ofrecidas por las distribuidoras españolas (incluso hemos visto algún título ya doblado al castellano para su explotación inmediata), que la entrada a las sesiones estaba condicionada a la compra de un abono, que las películas han pasado por el ritual de la censura, que las sesiones han sido únicas, evitando así la posibilidad de estudiar detenidamente alguna de las películas presentadas, con un no breve etcétera, tendremos una serie de cuestiones que hacen pensar en la inviabilidad de una filmoteca en España, dadas las características generales que el cine tiene entre nosotros. De cualquier manera, y teniendo en cuenta que en el programa editado para este ciclo se anuncia su carácter de transición y unos cuantos títulos futuros, esperearemos con confianza en que las próximas manifestaciones de esta sufrida entidad tengan el auténtico carácter de filmoteca nacional que todos esperamos. ■ D. G.

en plena «belle époque», la crisis de la instrumentación clásica. Pionero del «bruitisme», Russolo inventó un nuevo instrumento: el «Intonarumori» o «modulador de ruidos», extraño y casi nambulesco artefacto que disfrutó de efímera vida. La decadencia del utillaje musical no fue solamente atisbada por los futuristas: Ferruccio Busoni (uno de los más lúcidos conocedores de la obra del gran Bach), aunque no llegó jamás a militar en las filas del escandalizante prefascista Filippo Marinetti, admitía sin reservas que «la evolución de la música fracasó a causa de nuestros instrumentos...». La inadaptación de los clásicos utensilios



musicales para el cumplimiento de las nuevas intenciones estéticas es un hecho cuya vigencia se agrava día a día. La música de vanguardia se ve casi siempre forzada a optar entre dos soluciones: o bien apurar hasta límites heterodoxos (inorgánicos) las posibilidades de los instrumentos clásicos, o bien emplear otros nuevos.

El musicólogo Günther Becker ha dirigido recientemente en Madrid un cursillo sobre «Análisis e instrumentación de la música actual». El seminario estaba organizado por el Instituto Alemán y Juventudes Musicales. Y para clausurar, el pasado 27 de marzo se celebró un concierto en el auditorio del Real Conservatorio Superior de Música. Las composiciones que integraban este concierto, muy dispares en cuanto a su concepción y estructura, poseían un denominador común: el delatar, cada una a su manera, la crisis de la instrumentación clásica. En

todas ellas se utilizó la solución de agotar las limitaciones del utillaje habitual: una flauta, un oboe, una trompa, un fagot, un clarinete, un piano y un nutrido grupo de percusión (timbal, platillos, triángulos, vibráfono, templeblocks, gong...) fueron «estrujados» hasta extremos inidentificables. Las fórmulas previas partían de diferentes supuestos; en algunos casos, prevalecía la intención anti-instrumental; en otros, ésta surgía como inevitable consecuencia: la función, en vez de crear el órgano, lo destruía.

«Interior I», pieza de Helmut Lachenmann con la que se abrió la sesión, exaltaba hasta el agotamiento las posibilidades de una sola familia instrumental: la percusión. En tal sentido, «Interior I» —excelentemente desarrollada por el percusionista Pedro Vicedo— fue simultáneamente una apología y un testamento; una especie de agónica e intencionada «liquidación de existencias...». Las dos obras de autores españoles interpretadas en el concierto —«Pente», quinteto de viento de Carlos Cruz de Castro, y «Canadá-trío» (para flauta, piano y percusión), de Ramón Barce— aludían orgánicamente a la crisis instrumental, sin denunciarla en términos directos. Por mi parte, esperaba mucho más de Cruz de Castro (quien, en el concierto de clausura de la I Semana de Nueva Música en Madrid, nos había ofrecido un irónico y habilidoso «Menaje»); «Pente» me pareció obra de circunstancias, deslavazada, carente de humor. Por el contrario, «Canadá-trío», pieza ya conocida por los habituales de la vanguardia musical, acredita una vez más la probada madurez de Ramón Barce; en ella, los tres instrumentistas superponen —con «aleatoriedad vigilada», por decirlo de algún modo— sus respectivos tejidos sonoros, sin destruir en ningún caso la estructura formal del conjunto. Ramón Barce es, como creador y como teórico, desgraciada e insuficientemente conocido, o dicho en otras palabras, su prestigio es todavía muy inferior a su auténtica capacidad. Cerraba el concierto el quinteto de viento «Serpentina», de Günther Becker, di-

rector del cursillo. En «Serpentina», el síndrome de la agonía instrumental es palpable y manifiesto. El Quinteto de Viento «Koan» supo ser consciente ejecutor de una inteligente, malintencionada y, sin embargo, bella eutanasia instrumental. De principio a fin, con brevísimas soluciones de continuidad, los subterráneos bramidos del «Metro» ascendían sin recato al auditorio del Real Conservatorio Superior de Música. ¿Acaso eran premoniciones en torno a la caducidad del utillaje musical? ■ S. R. SAN-TERBAS.

FLAMENCO

Paco de Lucía.
"En el flamenco hay mucho camelo"

Nacido en Algeciras hace veintitrés años, Paco de Lucía es un adelantado del flamenco. Está llevando más lejos que nadie hasta el momento las posibilidades expresivas del arte de la guitarra. Su presentación en el teatro de la Zarzuela el pasado 24 de marzo se puede definir, en términos del «show-business», con una sola palabra: éxito. Pero las ovaciones concedidas a su madrileño bautismo de fuego no pueden medir, como él dice, el esfuerzo de cinco horas diarias de estudio. Sólo para sacar al flamenco de su inhóspita capilla, para demostrar lo que es una guitarra, Paco de Lucía lo ha dado todo. Como corresponde a un auténtico maestro.

—En realidad yo no esperaba tantos aplausos, porque el público español no está preparado para la guitarra. El flamenco no tiene ninguna aceptación, y la gente desdén todo lo que se haga con una guitarra fuera del dominio del clásico, fuera de todas las expresiones que hagan a la alta burguesía. Por

ejemplo, cuando toqué en el Palacio de la Música de Barcelona, el público se escandalizó de que mi nombre pudiera ir junto a los de Rubinstein o Watts. Es duro comprobarlo, pero es en España donde hay más discriminación hacia el flamenco.

—¿Cuál es el motivo para tal actitud?

—Creo, simplemente, que es un problema de tradición. La tradición hace mitos, y anular con una realidad un mito es muy difícil. Al contrario, cada día surgen nuevos mitos que ensombrecen más las realidades. En el flamenco este problema es doblemente agudo, porque no es una música hecha para una sala de conciertos; es para un cuarto con los amigos. En un escenario no hay la misma comunicación, siempre se corre el riesgo de compararlo con la música culta. Y el flamenco es todo lo contrario, es algo completamente salvaje, todo inspiración. No tiene las matemáticas de la música, en las que se opera y se obtiene un resultado; el flamenco no tiene una lógica. Por otra parte, están esos flamencólogos, que sólo ven la fantasía de la Luna, del gitano, de la piel de aceituna; en una palabra, García Lorca. Eso no es la realidad del flamenco. Yo soy una realidad del flamenco, y con esa realidad me siento mucho mejor que todos esos señores con toda su poesía.

—¿Cómo se podría remediar esa situación?

—Es que el flamenco está en un período de transición. Sólo dos o tres personas pueden hacer algo. Porque hay mucho camelo, mucha mentira. Hasta dentro de lo que se llama flamenco puro.

—Usted habla de transición, ¿no ocurre realmente que el flamenco se encuentra estancado y que los actuales intérpretes sólo pretenden imitar lo mejor posible a los viejos maestros?

—Sí, sólo se preocupan de recrearse en lo que otros ya han hecho. Y es que, como he dicho, parece que lo que manda es la tradición. Los gitanos son muy buenos intérpretes, muy artistas, pero crean muy pocas cosas nuevas, porque tienen miedo a la realidad. Mejoran en técnica, pero no en invención. Además, los viejos, los patriarcas del flamenco no abren paso, no quieren

MÚSICA

Los síndromes de la agonía instrumental

Luigi Russolo y los músicos futuristas ya presentían,

que evolucione. Y los jóvenes no se atreven a contradecirlos. Desde hace cuarenta años, o sea, desde Ramón Montoya, que fue el precursor de lo que se hace hoy en guitarra flamenca, no ha salido nadie. Han salido un Sabicas y un Mario Escudero, que han perfeccionado lo que Montoya quería hacer. Lo han hecho mejor en técnica y tal vez en sentimiento, pero no han dado un nuevo paso, no le han dado una nueva forma a la guitarra.

—Cree usted que ha encontrado esa nueva forma?

—Al menos lo estoy intentando. Yo tuve la suerte de nacer en un ambiente flamenco y empecé a tocar a los ocho años. En aquellos tiempos, mi monstruo sagrado era el Niño Ricardo. Cuando tenía quince años me fui a América, y allí oí a Sabicas y a Mario Escudero, y me di cuenta de que existía otra manera de tocar. Al principio no la podía comprender, y mi propia tradición me impedía aceptarla. Fue como un «shock». Pero gracias a los consejos de Sabicas volví a empezar por el principio y a crear cosas nuevas. Esto fue la piedra de toque para que yo hiciera mi escuela y llegara a ser lo que soy hoy. Yo quiero mucho al flamenco y creo que estoy capacitado para hacerle evolucionar.

—Hablemos ahora del cante. ¿Tiene los mismos problemas con la tradición que la guitarra?

—Sí, es igual. Hay cantaores muy famosos, considerados como maestros, y que a mí no me gustan. Han hecho mucho por el flamenco, están enseñando a la juventud a cantar, pero no se expresan a sí mismos; han oído todo lo viejo y lo han repetido todo, pero sin la menor creación original. Parecen magnetofones del flamenco. Sin embargo, hay un cantaor nuevo que, para mi gusto, es de lo mejor que ha salido en todas las épocas. Se llama el Camarón de

la Isla. Puede que él no sepa cien cantes como saben los puristas, que presumen de saber cien cantes distintos. Yo me conformo con que él sepa dos, pero con esos dos yo me siento mejor que con los cien cantes de los otros. Porque aunque te haga sólo dos cantes y te los cante todos los días, cada día oyes un cante diferente. Es de los que hacen flamenco sin camelo. Y además, tiene una afinación perfecta de la voz, tiene todas las condiciones que se puedan tener para cantar flamenco y... bueno, lo tiene todo, ya está.

—Sí, ya está. Paco de Lucía es lo suficientemente explícito. Ha adoptado el puesto más arriesgado en la vanguardia del flamenco, el de dar la cara. Tiene una docena de LPs bajo su nombre y varios más como acompañante (entre ellos, los tres volúmenes del «Jazz Flamenco» de Iturralde). Su próximo concierto será el día 14 en el teatro Español. Es la otra oportunidad para los que desconfían de las apariencias.

■ JOSE LUIS RUBIO.

CANCION

Teresa Rebull: La hora de la resurrección

Teresa Rebull se fue de España al final de la guerra, con los derrotados republicanos. Volvió a España en 1969, alentada por los cantantes catalanes del «interior» —en especial, por Lluís Llach— para que contara a sus compatriotas lo que ya oían los exilia-

dos y los franceses. Ya en 1950 empezó a cantar música folklórica española con su hermana en París, hasta que lo dejó en 1958. Oír a Raimon y leer un poema —«Pasaje del Ebro»— de Josep Gual Llovetas despertaron el gusanillo musical en sus cincuenta años de mujer inquieta. Un mes de febrero se llevó a la «nova cançó» casi en pleno a París: Raimon, Pi de la Serra, Lluís Llach, Ovidi Montllor, Maria del Mar Bonet... Allí la convencieron de que las cosas que empezaba a hacer valían la pena, y que también valía la pena volver a decir aquellas cosas dentro. Ahora ya hay un disco suyo en nuestro país y, sobre todo en Cataluña, Teresa da recitales y trata de hacerse oír de la mayor cantidad de gente posible. Su voz es dura, como de persona a quien se le ha secado la garganta de tanto gritar.

—El exilio es como un gran paréntesis en nuestra vida. En el exilio la idea fija es siempre volver. Es un vivir artificial, porque lo que más te interesa es volver aquí.

—¿No estáis un poco desfados los exiliados con respecto a la auténtica situación del país?

—En absoluto. Un importante sector de exiliados son personas que se ponen fácilmente al día y consideran que las voces jóvenes deben llevar la voz cantante y que ellos deben inclinarse ante ello. Yo no tengo, sin embargo, complejo de viejo y acabado, como para no tener ya nada que decir: aún puedo aconsejar algo.

Teresa Rebull habla el castellano trabajosamente. Para ella, el catalán es algo muy importante, y me cuenta que la enfada terriblemente que le pregunten por qué canta en su lengua.

—¿Por qué no le preguntan a un inglés o a un castellano? Estamos defendiendo una lengua que no queremos que muera. Yo no quiero separatismos, en absoluto. Creo que,

defendiendo nuestra personalidad, defendemos también la personalidad de los demás. En Francia miran al catalán con mucha simpatía. La lengua catalana está, además, en la Sorbona. Yo he oído allí conferencias en catalán de americanos, noruegos, alemanes... Una vez actué en Toulouse ante un grupo de negros que estaban haciendo no recuerdo qué curso allí. Les cantaba en catalán y les traducían las letras y se volcaban.

—¿Cómo ves tú, desde tu especial perspectiva, todo este renacimiento de la canción más o menos interesante en España?

—Empiezo a conocer cosas ahora. Tiene un mérito enorme lo que se está haciendo, y pienso que cuando se levante el telón de este país en que vivimos saldrán muchas cosas buenas, no sólo en canción sino en todo. De todas maneras se está haciendo un trabajo enorme, tanto por los que cantamos en catalán como por los que lo hacen en castellano, pero seguimos la misma línea. La cuestión es que los jóvenes sientan la inquietud de decir algo.

—¿Qué se conoce en Francia de todo esto?

—Se conoce muy poco. Al que más, a Raimon. Por otra parte, allí no se concede ninguna importancia a lo español en este aspecto. Cualquier grupo de barrio de allí toca como cualquier conjunto o cantante de aquí. Lo que sí tiene repercusión es el folclore auténtico.

Las facetas interpretativas de Teresa van desde el humor del «Opium dem» o «The dat una rosa» (que me ha costado diez duros) al dramatismo de «Paisatge de l'Ebre» o «Andalusia, collarets d'ombra», pasando por la alegría del «Tinc sed de rom» (un metafórico ron que nos permitirá «barrer los dólares con el sonido de las maracas», maracas, por supuesto, también metafóricas).

—Mi música no es de protesta: es de confirmación. La canción es evasión, poesía y renovación. Evasión que quiere decir distracción, amabilidad. Yo no quiero encerrar la canción en una especie de panfleto. Entiendo que se puede cantar realidades o cosas poéticas. Entiendo —y me gusta repetir esta frase— que el hombre está hecho también para el sol y para el amor.

Para el sol y para el amor, para la lucha y para el futuro. Como esta joven de cincuenta años, que tiene todo el ímpetu del que empieza o, mejor, del que resucita. ■ J. A. GACINO.

triumfo RECOMIENDA

CINE MADRID

TO BE OR NOT TO BE, Lubitsch (Bellas Artes). RISAS Y SENSACIONES DE ANTARO (Garrigas-Infantas). CARLITOS Y «SNOOPY», Schulz (Fantasio-Rialto). EL CIRCO, Charlot (Ideal-Lido-López de Hoyos-Lux-Montecarlo-Narváez-Universal). CINDERELLA, Tashlin (Lux). EL DIA DE LOS TRAMPOSOS, Man-kiewicz (Avenida). 2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO, Kubrick (Cervantes). EL GRAN GORILA, Schoensack (Alba). EL PEQUEÑO SALVAJE, Truffaut (Alcalá-Españoleto-Fuencarral-Juan de Austria-Lope de Vega). EL PLANETA DE LOS SIMIOS, Schaffner (Lepanto-Sol).

BARCELONA

NAVIGATOR, Keaton. AVENTURAS DE MAX LINDER (Alexis). THE YELLOW SUBMARINE, Dunning (Aquitania). TO BE OR NOT TO BE, Lubitsch (Publi). CHARLIE BROWN, Schulz (Montecarlo-Pelayo). DANZAD, DANZAD, MALDITOS, Pollack (Coliseum). 2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO, Kubrick (Astoria). ESPARTACO, Kubrick (Liceo-P. del Cinema). EL PLANETA DE LOS SIMIOS, Schaffner (Spring).

LIBROS

LIBRO DE LA MEMORIA DE LAS COSAS, J. Fernández Santos. Destino. CUENTOS JUDIOS, Malamud, Agnon y otros. Novelas y Cuentos. LA CANCIÓN DE RACHEL, Miguel Barnet. Estela. LAS PALABRAS DE LA TRIBU, J. Angel Valente. Siglo XXI. INTRODUCCION A LA CIENCIA POLITICA, E. Abendroth. Anagrama. DIALECTICA SIN DOGMA, R. Havemann. Ariel. HISTORIA DEL PENSAMIENTO ECONOMICO, William Beuber. Alianza Editorial. LAS UTOPIAS SOCIALISTAS, A. L. Morton. Martínez Roca. LA HUMANIDAD REDUCIDA, E. Tierno Galván. Taurus. CARTA SOBRE EL HUMANISMO, M. Heidegger. Taurus. NIETZSCHE Y LA FILOSOFIA, Jules Deleuze. Anagrama. LA AMERICA LATINA, HOY, E. Ruiz García. Guadarrama. REVISION CRITICA DEL CINE BRASILEÑO, Glauber Rocha. Fundamentos.

oikos-tau cada semana
le sitúa su *¿qué sé?*
en todas las librerías
y quioscos, por sólo 50 ptas.

ESTA SEMANA

LAS
TOXICOMANÍAS