

DISCOS

La elegancia social de las ofertas

Entre los medios de comunicación que mayor auge han experimentado en los últimos diez años hemos de mencionar inexcusablemente el disco. La difusión de éste no ha pasado inadvertida para nadie: ni para ciertos observadores poco escépticos que, al contemplar la creciente especialización y diversificación de los contenidos discográficos, han llenado páginas y páginas de salutations fervorosas al nuevo "vehículo de cultura", ni para el Estado, que ha desplegado sus medios más sutiles (impuestos, particularmente) para que el disco tampoco se libere de sus amorosos cuidados.

Y lo cierto es que tal vez el Estado no ande descaminado al obrar así, toda vez que la primordial consideración del mundo del disco como mercado no parte de él, sino que le viene desde la propia realidad. Que hoy por hoy el disco es ante todo un lujo (en proporción directa a la cantidad de cultura que transmita) y que sus contenidos funcionan principalmente como *status-symbol*, son cosas tan sabidas que ya no se deberían ni decir; saltan a la vista cuando se afronta el producto cultural en sí, esto es, cuando se tiene entre las manos el disco, el objeto. Y más aún si este objeto se presenta multiplicado, respondiendo a un impulso que ya no puede ocultar su naturaleza de decisión de política comercial.

Por esto son tan características las ofertas. Con todo lo que he dicho antes, es comprensible que al discófilo convicto y confeso lo que más le atraiga de la ópera "Palestrina", de Hans Pfitzner, sea su actual presencia discográfica dentro de la oferta Deutsche Grammophon, en versión de Rafael Kubelik, que hasta el momento es única, y que se quedó en su día sin el premio de Montreux porque, entre otras cosas, a los críticos alemanes el señor Pfitzner les sonaba demasiado al III Reich. ¿Comprende el lector? Es todo un mundo, y uno no tiene por qué arremeter contra él a priori: que las ofertas sean algo superficial, accesorio al arte, o que sean un arte por sí mismas, es cuestión que no va a dejar de seguir planteada porque yo quiera solucionarla ahora. Lo que es imperdonable es

que se hagan mal, es decir, que no haya siquiera lugar para plantear la cuestión.

Y esto, con todos los respetos, es lo que ha ocurrido con las últimas ofertas. Decca, que en años anteriores había exteriorizado una manera progresiva de entender el mercado, da éste un paso atrás: no puedo conceptuar de otro modo que se presenten como valores básicos las nueve sinfonías de Beethoven y la integral de las sonatas para piano de este mismo autor, por muy buenas que sean las versiones. El refuerzo de esta base beethoveniana con dos álbumes Telefunken, que contienen los cuartetos de las épocas media y última (también en buena interpretación) no hace más que insistir en esa impresión; cierto que lo masivo de la oferta, único valor subsistente de etapas anteriores, permite que en el conjunto destaquen algunas cosas: "Israel en Egipto", de Haendel, y los conciertos para piano y orquesta de Prokofiev, por el tándem Ashkenazy-Previn. Lo mismo ocurre con Deutsche Grammophon: da en el clavo con varias cosas ("Palestrina", la integral de los cuartetos de Schubert, los cuartetos de cuerda de la Escuela de Viena...), pero las sitúa en un marco inabarcable, al reeditar prácticamente todas sus ofertas anteriores.

En las ofertas pequeñas está este año el refugio de los catadores de este tipo de cosas: cito en primer término a Hispavox por la fabulosa versión íntegra de "Las Indias galantes", de Rameau... también por las sinfonías de Shostakovich y Prokofiev —otra vez Prokofiev— y, sobre todo, por el Bach de Rilling. No me olvido de Philips, que, pese a haber querido montar una especie de Deutsche Grammo-

phon a escala reducida, se justifica sobradamente con "La fidelità premiata", de Haydn, y una edición memorable de las sonatas para violín y piano de Mozart. Y reservo el puesto de honor para EMI que, en una oferta muy pequeña y más bien cara —esta paradoja es cada vez más frecuente— acierta a presentar, con la integral Ravel de Martinon y la primera edición en España de los "Gurrelieder", los dos álbumes más apetecibles de todos. Concretamente, la versión de Martinon de la obra orquestal raveliana, brillante continuación de las concepciones de Charles Munch sobre interpretación de música francesa, supera con creces las otras dos aparecidas simultáneamente en nuestro mercado (Ozawa, en Deutsche Grammophon; Skrowaczewski, en Hispavox).

Dejó para el final la oferta Basf porque es totalmente atípica. Basf, que en cuanto editora discográfica ha desarrollado la política más acertada de los últimos años, va a desaparecer como tal; su canto del cisne constituye un auténtico manjar para exquisitos, en el que hasta se incluyen *private jokes* del calibre de "El clave bien temperado" en versión pianística del inefable Friedrich Gulda, versión de la cual se podría hablar sin parar si no fuera porque el propio Gulda se encarga de recordarnos que no hace falta decir nada al respecto. La oferta Basf es la única que este año responde, en pureza, a los planteamientos que he propuesto inicialmente: de ahí tal vez el fallo de Basf como editora, al ignorar que en este país los discos sirven principalmente, y más por estas fechas navideñas, para practicar la elegancia social del regalo. ■

JOSE RAMON RUBIO



Hans Pfitzner.

CANCION

Michel Sardou, "chantre" del fascismo

París.—Cantantes comprometidos de izquierdas hay muchos —tal vez demasiados—, pero raros son los que defienden (conscientemente) las ideas de las derechas. Michel Sardou, que acaba de actuar en el Olympia con éxito clamoroso —como se dice—, ha elegido el campo de la reacción, del racismo, de la pena de muerte y del antifeminismo. Con estos temas, con una



Cartel anunciando la actuación de Michel Sardou en el Olympia parisino.

buena voz, con mucho oficio y con orquestaciones nutridas, se ha convertido en una de las grandes "vedettes" de la canción francesa.

Tiene también dos hábiles letristas (Pierre Delanoe —el de "Et maintenant..."—, que cantara Gilbert Bécaud— y Jacques Revaux), que se dedican, con mucha sagacidad, a captar los temas "que están en el aire", que responden a las inclinaciones de la opinión pública y los transforman en letras de canciones. Por ejemplo, una canción como "Je suis pour" (por la pena de muerte), fue lanzada después de los sondeos de opinión que reflejaban la indignación de los franceses tras el secuestro de varios adolescentes y la muerte de alguno de ellos.

Ante este inquietante fenómeno —no se trata ya de Michel Sardou, sino de que su éxito responde a un estado de la sociedad francesa—, la prensa se muestra dividida y circunspecta. El derechista "L'Aurore" habla de la aparición de una "canción viril", mientras que el conservador "Le Figaro" piensa que se trata de canciones de "gusto dudoso" y "Le Monde" escribe que Michel Sardou "sobrepasa ciertas reglas".

Lo cierto es que la extrema derecha tiene su cantante; aunque Michel Sardou no se limite a cantar, también creó un semanario titulado con sus iniciales (M. S.) y elaborado por los redactores de "Carrefour", semanario fascista al que, además, ayuda económicamente.

Donde más polémicas suscita Sardou es en la prensa comunista y entre los militantes de este partido. En "L'Humanité" aparecieron carteles publicitarios de su espectáculo en el Olympia, lo que provocó el furor de muchos militantes de este partido: "Aceptamos —dicen— la política de apertura, pero de eso a ofrecer nuestras columnas al fascismo hay una diferencia infranqueable". A esto contestan otros diciendo que si el PC quiere ser consecuente con esa política, tiene que respetar incluso la libertad de expresión de los enemigos de la libertad.

Tal revuelo se produjo, que Laurent Salini tuvo que publicar en primera página del órgano del PC una larga explicación, que resumimos así: "A la vez que combatimos el sistema capitalista, debemos utilizar los medios que nos ofrece (en este caso, la publicidad), para defender los intereses de los trabajadores". ■ R. CH.

CINE

El mito Bogart y nosotros

Los adolescentes que, sedientos de cine, llegábamos a París en los primeros años sesenta, nos veíamos siempre sorprendidos por un hecho a nuestro entender bastante inexplicable: la continua programación de un "Festival Humphrey Bogart" en

las salas "d'Art et d'Essai". Fuera el mes que fuera, en las avalanchas de estrenos del otoño, Navidades y primavera o en períodos de atonía cinematográfica, invariablemente encontrábamos en el "Pariscopie" el anuncio de un ciclo Bogart. Ibamos con la cabeza llena de Antonioni, de Bergman, de Welles, de Resnais, y este culto hacia un tipo de películas que creíamos despreciativamente "de segunda fila" nos dejaba más que extraños. ¿Sería el habitual snobismo parisino la causa de tal admiración? ¿O, más bien, el resultado de un cierto cansancio cultural ante films de otra envergadura? La realidad eran unas larguísima colas de gente que se disputaba una entrada para ver —una y cien veces— "To have and have not" o "The big sleep". Y nuestra realidad se remitía a la tan habitual mentalidad adolescente de "despreciar lo que se ignora...".

Fueron pasando los años, y fuimos aprendiendo. Entre otras cosas, quién era Bogart, qué era lo que hacían un John Huston o un Howard Hawks, cuáles eran las características de un cine calificado como "negro", qué obra tenían detrás nombres como Dashiell Hammett o Raymond Chandler, qué había sucedido en Estados Unidos durante la guerra y la inmediata posguerra, cuáles eran los elementos psicosociales que determinaban el nacimiento de un mito... Tantas y tantas cosas. No resultó fácil este aprendizaje para los hijos de una burguesía media llenos de ínfulas culturalistas, de "grandes nombres" (justificados unas veces; otras no) que blandíamos con suficiencia a la menor ocasión. Nuestros esquemas de entonces se solidificaban al mismo ritmo con que aumentaba la presión de aquellos otros que nos querían imponer desde las tribunas oficiales del dogma, la ideología y la cultura. De manera más o menos inconsciente, más o menos tierna, era un operación de defensa la que nos hacía reivindicar exclusivamente a los autores prohibidos, a los cineastas censurados, a los mitos de unas culturas democráticas, frente a un cine americano omnipotente, unos críticos ignorantes y mentirosos, una cultura del capitalismo triunfante.

Se diría que hoy las tornas han cambiado. Y que —de nuevo— el retraso de la dinámica histórica española nos lleva a reproducir situaciones que otras sociedades ya han vivido hace

mucho tiempo, incluso en aspectos tan colaterales como el que motiva esta reseña. Un primer indicio lo tuvimos en la primavera de 1970, cuando la Televisión Española programó un amplio ciclo dedicado a Bogart que —incluyendo films inéditos hasta entonces, como "Tener y no tener"— originaría gran entusiasmo entre los espectadores. (En TRIUNFO, número 416, se publicó por aquellos meses un espléndido artículo de Juan Aldebarán en el que se contemplaba el mito Bogart conjuntamente al de Tarzán). Pero, junto a su poder sincronizador y masificador, la televisión plantea el problema de la imposible verificación directa de una respuesta colectiva. Es decir, las reacciones del público que se sienta ante un televisor sólo son perceptibles para aquellos que tienen un contacto amistoso o familiar entre sí; o a través del escaso número que hace saber su opinión mediante cartas a los "mass media" o por intermedio de los "delegados" de dicho público —los informadores— que actúan aquí con pocos datos o únicamente intuitivos. Ni siquiera una prospección de audiencia puede decirnos otra cosa que el número de personas que se sienten atraídas hacia un espectáculo determinado. Pero no el carácter de sus reacciones en el instante de producirse, la manera en que acogen un determinado producto cultural, las motivaciones a las que responden positiva o negativamente, ni tam-

co la realidad física de quienes forman ese núcleo global de espectadores, vistos conjunta y comparativamente.

Estos días, en Madrid, tales verificaciones resultan posibles: el ciclo Bogart programado por una sala se presta a ello, constituyendo una invitación continua a los analistas del "hecho cinematográfico" (concepto que, como es sabido, va mucho más allá del simple film aislado). "El bosque petrificado", de Mayo (1936); "El último refugio", de Walsh (1941); "El halcón maltés", de Huston (1941); "Casablanca", de Curtiz (1943); "Tener y no tener", de Hawks (1945); "El sueño eterno", de Hawks (1946), y "Cayo Largo", de Huston (1948), son las películas incluidas en dicho ciclo, ante el que se puede acudir a las palabras tópicas de que "son todas las que están, pero no están todas las que son".

Mas que adentrarnos en la crítica de unas obras, hoy ya tan conocidas y valoradas como las siete que acabamos de citar, prefiero referirme a algunas constantes que se están produciendo en su exhibición madrileña:

a) Una amplísima asistencia de público, en promedio superior al de la mayoría de los locales de estreno, dato más relevante aún si se tiene en cuenta que la sala donde se proyectan tenía una bien ganada fama de "maldita": alejada del centro, muy poco conocida, se dedicaba hasta hace unas semanas a pro-



Bogart, con Ingrid Bergman y Claude Rains, en "Casablanca".