

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 fúnebre 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,