

esencialmente por el propio placer que engendra su realización. Aventura que no se halla exenta, por supuesto, de un notable grado de infantilismo, nacido de la configuración de los personajes y que contamina el marco en que se desarrollan: es decir, la misma película ofrecida cara al espectador como un nuevo juego, en el que se requiere su adhesión incondicional más allá de la lógica, la psicología o la propia calidad fílmica. Ya hablamos con respecto a «El golpe» de que se trataba de un juego tramposo, donde las mejores cartas eran celosamente escondidas al público para luego provocar unos fáciles efectos de sorpresa. Roy Hill se revelaba así como un nada honesto jugador de ventaja, pero sí con la suficiente habilidad en el trapiqueo para que la Academia de Hollywood le llenase de Oscar y el público respondiera con largueza ante la taquilla.

Como sucede un día sí y otro también dentro de la industria cinematográfica, el éxito de «El golpe» se ha querido de alguna forma repetir con «Carnaval de las águilas»: mismo protagonista (el cada vez más insulso Robert Redford), idéntico tratamiento «simpático» de una historia que se prestaba a otro tipo de consideraciones, presencia repetida de unos personajes individualistas que quieren, ante todo, divertirse, y utilizan la mentira como medio habitual de sus relaciones, similar división de la anécdota en secuencias casi autónomas, insistencia en la moda «retro»..., pero con la diferencia de que lo que en «El golpe» era una aventura esencialmente cerebral, donde el espectáculo estribaba en ver en marcha a un mecanismo de relojería, en «Carnaval de las águilas» (1975) se ha transformado en pura espectacularidad externa, en uso y abuso de hazañas aeronáuticas de los años veinte, que sitúan todavía más al espectador cerca de la

edad infantil en que los aviones formaban parte destacada de sus juguetes.

Pero no es un espectáculo inocente el que Roy Hill nos muestra, sino teñido de sangre, donde —como queda explícito en las palabras del organizador del «circo aéreo»— el accidente mortal es el principal aliciente que mueve a un público sediento de emociones. Las acrobacias, los records, la estética, no importan nada aquí en comparación a la incertidumbre de si un piloto conseguirá o no salir con vida de la prueba. A través de las andanzas del aviador de la «época heroica», Waldo Pepper, el film describe el «show» de la muerte que unos hombres protagonizaban con entusiasmo debido a ese aventurismo lúdico que mencionábamos al comienzo, no teñido con la discreta percepción de unos dólares que les permitían la supervivencia. Las amplias posibilidades del tema (aplicable hoy mismo a mundos como el taurino o el automovilístico) han sido, no obstante, desaprovechadas por el guionista William Goldman y por Roy Hill, empeñado este último en hacer a toda costa ese cine-simpático-basado-en-estrella-no-menos-simpática de inmediata comercialidad. Nos hallamos, por desgracia, lejos de otras películas que han mostrado este hecho de la muerte como espectáculo de manera mucho más dura, crítica y lúcida. Pensemos en «El Gran Carnaval», de Wilder, o en «Los temerarios del aire», de Frankenheimer (película de ambiente similar, sustituyendo a los acróbatas por paracaidistas profesionales), y veremos hasta qué punto Roy Hill ha dejado escapar un tema de importancia.

Y no sólo por el deseo de acentuar los aspectos cómicos de la aventura. Al fin y al cabo, dicha perspectiva está rota brutalmente en el film por dos momentos trágicos muy

bien realizados que actúan como un mazazo para el espectador —cuya postura repite de alguna forma la adoptada por el público real de las exhibiciones aéreas—, a quien coge desprevenido dada la tónica mantenida anteriormente. Pero si esta técnica tragicómica (que Roy Hill perfeccionase en «Matadero número 5», su antepenúltima película, no exhibida aún en España) no daña definitivamente «Carnaval de las águilas», lo que sí la destroza es el empleo de la narración mítica que impera en su último tercio. Precisamente cuando la película podía alcanzar su mejor nivel, con la llegada de la aviación comercial que suprime a los aventureros, Roy Hill decide mitificar a sus personajes a base de la exaltación de «virtudes», como el heroísmo inútil o la caballería bélica. Una «caballería» que había originado en la primera gran guerra millones de muertos. ■

FERNANDO LARA.

ARTE

Ha sido más fuerte que mi propio sentido de la responsabilidad, y aun de la culpabilidad: en este mes último —mi mes de vacaciones— he dejado abandonada mi sección. No era ese el propósito. Pensaba llenarla, ya que no con notas sobre exposiciones, con notas sobre mi deambular veraniego por parajes del arte y aun con diálogos con artistas. Pero, a la hora de hacerlo, me di cuenta que no iba a poder evitar ese cierto resquicio personal que a mí me sale siempre, pero que se me acentúa en esas circunstancias. Lo he ido dejando. Ahora, ya de regreso aquí, me propongo hablar de dos cosas de las que he visto.

Una, el Seminario de Estudios Cerámicos de este verano en Sargadelos, y otra, la exposición del centenario del pintor Francisco Lloréns, en La Coruña. Para lo segundo, habrá que esperar unas fotos que necesito. De lo primero es mi brevíssimo comentario de hoy.

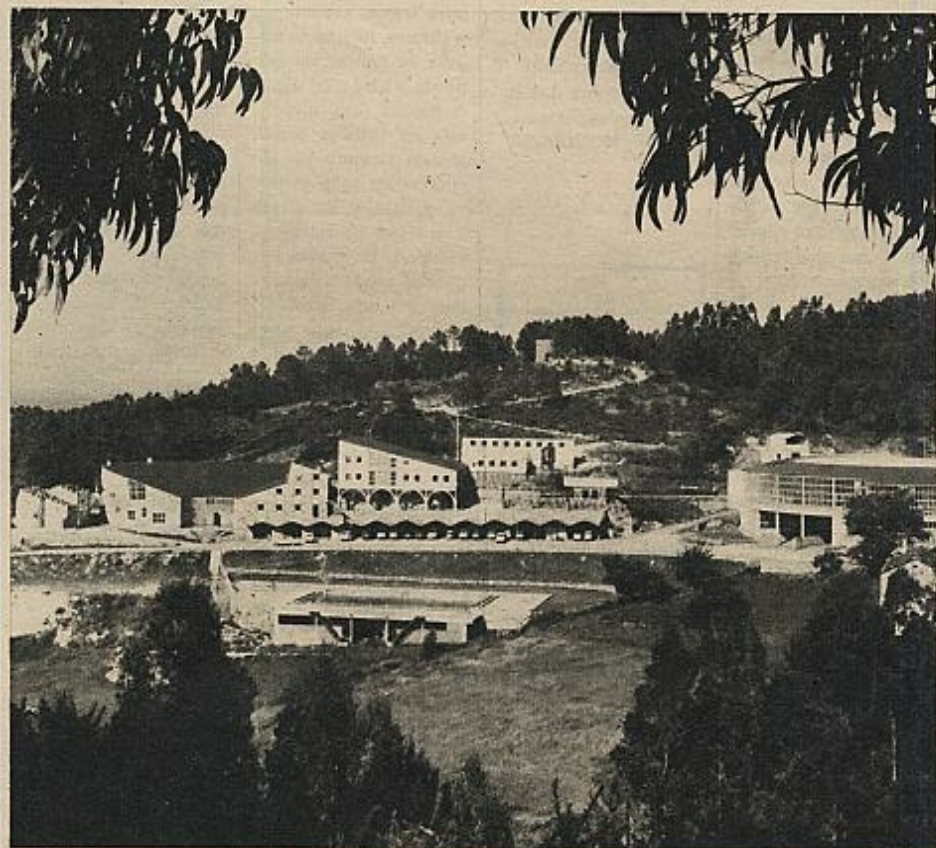
El Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos. Cervo (Lugo)

Ya no viajamos como lo hacíamos antes, en la «belle époque» —en la bella época de nosotros mismos—: Antes, sobre todo en este tiempo, viajábamos muchas veces por el placer de ir a los sitios (así conocí yo Galicia en mis primeros viajes a ella). Ahora no. Ahora necesitamos pretextos de trabajo. Yo tenía —paralela a la exposición de «las tres Populart» en el Museo Carlos Maside— una conferencia, precisamente sobre arte popular, allí mis-

mo. No diré que fuera un trabajo grande. Para mí, ir a Galicia, asomarme a Galicia, siempre es un placer.

El Museo Carlos Maside pertenece, creo, a lo que se llamará, si es que aún no se llama, Instituto Gallego de las Artes, y todo eso vive paralelamente y en íntima compenetración con el complejo cerámico de El Castro, en Sada, cerca de La Coruña, donde el Museo está enclavado, pero también de la cerámica de Sargadelos. Ambas actividades son muy distintas, aunque vivan muy cercanamente: la cerámica, por una parte, y el Instituto Gallego de las Artes, por otra. Incluso lo último tiene un patronato comandado por algunos de los hombres más significativos de Galicia...

Los dos hombres-clave de ambas actividades son Isaac Díaz Pardo y Luis Seoane. Seoane vive en Buenos Aires con el alma y la ilusión puestos en su terrón materno. Isaac Díaz Par-



La fábrica de Sargadelos.



Arcadio Blasco, con algunos de los componentes del Seminario de Estudios Cerámicos.

do vive, atendiendo a todo, entre Sargadelos y Sada con su mujer y sus hijos. Sus hijos, de los que yo he conocido a José y a Isaac, han comprendido el trabajo del padre, y lo complementan admirablemente. Su mujer, Carmen —Mímina para los amigos—, es un poco el alma callada de todo eso. Yo hablo de lo que he visto.

Por eso quise conocer Sargadelos, ir otra vez a él, ahora que está en plena marcha su seminario veraniego. En Sargadelos —y de una manera completamente gratuita en lo que a estudios se refiere— se realiza todos los años lo que se llama un Seminario de Estudios Cerámicos.

Este año, el profesor ceramista que tienen allí de director de su seminario es Arcadio Blasco, y Carmen, su mujer. Cuando llegué allí, estaban realizando, en conjunto y de una manera puramente experimental, un gran mural cerámico. No era un problema técnico lo que estaban dilucidando: era, sobre todo, un problema de realización artística.

Sargadelos, con sus

seminarios, se ha propuesto resolver, si es posible, esa especie de situación contradictoria que existe entre el arte y las artesanías, por una parte, y la industria, por otra. Pero no quiere olvidar que vivimos en una época industrial y no quiere falsificar la artesanía con vistas a ello. A su manera, Sargadelos está tratando de continuar lo que ya planteó las Arts and Craft y luego el Bauhaus. Pero Sargadelos... ¿qué es Sargadelos?

Hace doscientos años era la labor de un iluminado de la Ilustración, que pretendió por esa vía el industrialismo. Luego fue el abandono y el paisaje apoderándose de los viejos edificios iluminados. Hasta que ha llegado Isaac Díaz Pardo y piensa que, pues Sargadelos es un mito, hay que destruir el mito convirtiéndolo en realidad. Y ha vuelto a llenar de vida aquellos paisajes maravillosos.

De todo eso, yo sólo siento una cosa: He visto en casa de Isaac algunos viejos cuadros de su época de pintor. ¿Es que, para que él pueda realizar todo eso, hay que dejar que se

destruya el pintor que evidentemente habita en él? Yo espero, yo deseo, que un día, cuando menos lo esperemos, resucite ese pintor que ahora está dormido. ■

JOSE MARIA MORENO GALVAN.



Saludos a Michal Urbaniak

En 1974, la encuesta de críticos de la revista americana «Down Beat» clasificó en segundo lugar entre los violinistas cuyo talento merecía una más amplia consideración al polaco Michal Urbaniak; por delante de él sólo quedaba Leroy Jenkins, quien, ya consagrado, le cederá este año la plaza con toda seguridad —las normas de la encuesta así lo prefijan—. El dato por sí solo no es muy

relevante, por cuanto esa encuesta es normalmente ocasión de revancha para el «jazz» del Viejo Continente, cuyos críticos saben aprovechar bien la igualdad en que les coloca la muestra de la revista con respecto a sus colegas norteamericanos.

Lo que ya resulta más revelador es comprobar que Urbaniak, a fines de ese mismo año, aparecía clasificado séptimo violinista —ex aequo con Ray Nance— en la encuesta de lectores de la propia «Down Beat». Por delante, sólo los «grandes», y, entre ellos, la máxima influencia registrable en su estilo: Jean-Luc Ponty, primero de la tabla.

Hablamos de influencias: un «jazzman» polaco —podríamos decir incluso que un «jazzman» europeo— suele presentarse muy dispersas. Más aún si, como Urbaniak, ha recibido su educación musical en plena guerra fría, cuando todo el «jazz» que llegaba a su país era considerado propaganda, y no sin razón, dado que la mayoría de las veces aparecía propuesto como tal. Ha de añadirse a esto que Ur-

baniak no se inició en el «jazz» como violinista, sino como saxo soprano, lo que en aquellos tiempos prácticamente le obligaba a partir de Sidney Bechet. Michal Urbaniak ha recorrido así todos los estilos, y esto es perceptible todavía ahora, cuando toca el soprano, instrumento en el que se muestra más tradicional —o, si se quiere, más ecléctico— que en el violín, con el que se inscribe claramente en la estela de Ponty; acaso pueda recordarnos a veces las aportaciones que para el violín ha realizado Ornette Coleman, pero, sin duda, esto es casual: la «manière» heterodoxa de Coleman con seguridad ha de repeler a un violinista de formación clásica, por mucho que posteriormente renuncie a ella. Entre las influencias «locales», Urbaniak reconoce la de Krzysztof Komeda, el que fuera músico de Roman Polanski y pionero del «jazz» moderno en Polonia; más lejana, la de un saxo alto, Zbigniew Namysłowski, cuyo nombre imposible no fue obstáculo para que gozara de cierta fama a mediados de los 60.

No podría entenderse la significación de Michal Urbaniak sin la presencia de su esposa, la cantante Urszula Dudziak, estudiante de piano hasta los quince años, edad en que descubrió a Ella Fitzgerald. Su evolución a través de todos los estilos del «jazz» ha sido aún más rápida que la de su marido: de ella es buen exponente su álbum «Newborn Light», a dúo con el pianista Adam Makowicz: un dúo que ha sido comparado acertadamente en «Jazzmag», con el que formaran Jeanne Lee y Ran Blake. Hoy Urszula rehúye las palabras, y busca fundir su voz con la percusión, a la búsqueda de una comunicación sin limitaciones: algunos de sus diálogos con el violín de Urbaniak pueden evocar por momentos otro tándem famoso, el que formaron —tan esporádica como resonantemente— Yoko Ono y Ornette Coleman.

Nos ha dado ocasión de hablar del matrimo-

nio Urbaniak la presentación en España de «Inactin», su álbum para Intercord (1). Quizá no sea el más adecuado para trabar contacto con la música de la pareja, y hubiera sido deseable tener también acceso a «Fusion» y «Atma», ambos para CBS.

«Inactin» peca por exceso de influencias: a las antes señaladas hay que añadir la inevitable de Miles Davis, perceptible, sobre todo, en el tema «Ekin». Por otra parte, los efectos electrónicos que rodean la voz de la Dudziak dificultan más que favorecen sus propósitos comunicativos: no obstante, Urszula tiene a su cargo el momento más brillante del álbum, «Alu», composición en la que introduce y resuelve un solo de bajo con una melodía que se limita a tararear suavemente, consiguiendo un clima que evoca menos los fondos de las películas de Lelouch que la nana diabólica de «Rosemary's Baby» —y aquí hemos de registrar un posible homenaje a Komeda—. «Inactin», aunque, como muchos discos de «jazz» europeo, se sabe demasiado bien la lección, ofrece, al fin y al cabo, muchos instantes de satisfacción. No se pueden marginar los que proporcionan otros miembros del grupo, en especial el ya citado Makowicz, quizá el más personal de todos los que intervienen en la sesión —excepción hecha de la Dudziak—; Roman Dylag es un bajista espléndido, y sus interpretaciones con arco, al unísono con el violín de Urbaniak, llegan a veces a oscurecer a éste. Los percusionistas prestan solidez a una música que la necesita. Y, en fin, todos contribuyen a conseguir un buen álbum, que sólo se resiente de falta de un propósito unitario que lo aglutine, lo cual, sin duda, se ha de reprochar a un grupo de músicos con suficiente entidad para poder buscar caminos sin tener que tomar prestado de nadie. ■ JOSE RAMON RUBIO.

(1) Movieplay-Intercord S 32.705