

americanos. La crítica en cuestión es pan comido en todas las latitudes —especialmente en los Estados Unidos—, pero un teatro nacional tiene siempre sus lógicas limitaciones ideológicas y diplomáticas. Demos, pues, por previsibles todos estos argumentos. Lo que ya no entiendo es que, en razón de ellos, el montaje modifique o traicione el drama. Y que las fotografías de Diego Salvador, genéricas en las acotaciones del texto premiado, se conviertan en una especie de contemplación estadística y, fatalmente, interesada, de la violencia al Este o al Oeste. Si yo fuera más de derechas que los responsables del montaje de "Los niños", podría ahora escribir que la alusión a Praga, muro de Berlín y Vietnam (¡un Vietnam martirizado por los tanques soviéticos!) no es bastante y que falta lo de Hungría, las purgas de Stalin o el asesinato de los Zares; si fuera de izquierdas podría reclamar las fotos de los "marines" en Santo Domingo, del hambre latinoamericana, de Hiroshima, de la matanza de My Lai, de los asesinatos de Camboya, de Auschwitz y de no sé cuántas cosas más. ¿Cómo es posible haber reducido a eso la significación de la obra? ¿De qué pobreza radical y desvergonzada no habría que acusar a "Los niños" si todo se redujese a una especie de "votación" fotográfica?

En el texto —publicado por Editora Nacional— las alusiones son siempre generales, aunque, lógicamente, cada uno tienda a concretar la violencia con imágenes propias del mundo o bloque a que su país está adscrito. En todo caso, Diego Salvador ha querido hacer una requisitoria que alcanza, lógicamente, a los espectadores que contemplan la obra, más o menos identificados con los "niños" del drama que preguntan o con los "directores" que no saben qué responder. Así, con la especificación geográfica de las fotografías, el drama no sólo ha tomado una hipócrita lejanía, sino que ha modificado sustancialmente la relación entre sus elementos y entre éstos y el espectador. Cada foto ha movido en el subconsciente de los espectadores toda la literatura que cada hecho generó en su día. Su actitud ha sido pura y contradictoriamente contemplativa.

Añadamos que el autor, disconforme con la versión escénica, estuvo en el patio de butacas, sin hacerse eco de los aplausos de un sector de público. En una próxima crónica, desbrozado el preámbulo, intentaremos el examen de

"Los niños", de su montaje y de su interpretación, aunque en este punto me parece justo señalar la negativa labor de Violeta Jiménez, actriz escasamente conocida, a la que se confió un personaje difícil y fundamental. ¿Son esos los límites de la actual plantilla del teatro español? ■ JOSE MONLEON.

Presente y Edad Media

El Círculo de Bellas Artes había convocado unas «justas medievales» con el fin de «exaltar figuras, hechos o paisajes madrileños en forma de romance con un máximo de cien versos». Un Jurado debía seleccionar los diez mejores romances para ser leídos en la Plaza Mayor madrileña, donde el público, convertido en árbitro, debía elegir el mejor. Al premio se asignaban 25.000 pesetas.

El festejo hubiese discurrido placenteramente sin la intervención de Lauro Olmo, el autor de «La camisa». Porque Lauro había mandado un romance titulado «Mujeres del barrio Pozas», y éste había sido excluido de los diez preseleccionados, según le dijeron por no ajustarse a un tema medieval. Como esta exigencia no aparecía en las bases, o, al menos, en el extracto que publicó en su día la prensa madrileña, Lauro se sintió arbitrariamente excluido y decidió someter su romance a ese jurado popular a quien se daba la última palabra. Así lo hizo. Concluida la lectura de los diez romances preseleccionados, Lauro, que había entrado en el recinto de la plaza pagando su localidad, se levantó de su asiento y se dirigió hacia los micrófonos instalados en una tribuna. Pidió permiso a la «presidencia» para recitar un romance que, a su juicio, había sido excluido por «razones poco claras». El presentador —Pedro Macías, de TVE— le dijo que, en todo caso, el romance no podía optar al premio, cosa que aceptó Olmo, quien a continuación se dirigió al público. Con todos los permisos verbales en «regla», Lauro se dispuso a recitar, pero entonces surgió un nuevo obstáculo, porque, según la presidencia, reiterando sus argumentaciones, el romance no se podía recitar al no ajustarse a las reglas que los demás habían aceptado. Lauro Olmo daba ya

el título, «Mujeres del barrio de Pozas», mientras se encendían las luces y se desconectaban los micrófonos. El romance parecía condenado a no ser oído, pero el escritor se armó de paciencia y se encontró ante un auditorio dispuesto a apretujarse para oír su recitado de viva voz. Callaron los del «bombón helado» y Olmo recitó su poema. «Alba de amor por Madrid», de Marino Santos, se llevaría el premio con 139 votos a favor, seguido de «Corazón hecho semilla», de Alberto Álvarez Cienfuegos, con 135.

Al margen del incidente y de las razones de Lauro Olmo y del Jurado, lo que resultó totalmente nuevo y estimulante fue la imagen de un escritor hablando, en una plaza, a una comunidad de un problema social coterráneo y contemporáneo. Un escritor desamparado por luces y micrófonos, situado fuera del protocolo, que, de añadidura, se refería a un pequeño escándalo en el que ha sido, como vecino del barrio Pozas, protagonista y víctima. La temática de los otros romances, el arcaísmo general del festejo, no hacía sino subrayar las significaciones de esa comunicación establecida, un poco contra viento y marea, entre Olmo y su auditorio. Casi parecía un pequeño sainete crítico, quizá un tanto esperpéntico, sobre el viejo tema de las relaciones entre literatura y realidad. ■ J. M.

FLAMENCO

'Sabicas' y la guitarra española

Agustín Castellón «Sabicas», gitano de Pamplona, nuestro más importante concertista internacional de guitarra flamenca, ha vuelto de nuevo a Madrid tras de un largo exilio que le mantuvo apartado de España durante muchos años. Casals, Gerhard, Halfpeter, «Sabicas»... unos vuelven y otros no. A los diez años de edad, «Sabicas» se presentó en el teatro El Dorado, de Madrid, como concertista, y alcanzó un gran éxito. No es raro, por eso, que los aficionados madrileños le hayan

rendido ahora el tributo de admiración que su asombrosa calidad despierta y el reconocimiento que su tarea de uni-

con Andrés Segovia, el otro guitarrista universal, la guitarra se extiende también demostrando sus infinitas posi-



«Sabicas».

versalización de la guitarra flamenca merecía. Residente en Nueva York, ha intervenido en numerosas películas producidas en Hollywood, en los más importantes programas de televisión y fue llamado, como Casals, para dar un recital en la Casa Blanca. Hace tres años hizo una visita a España para recoger la Medalla de Oro de la IV Semana de Estudios Flamencos malagueña, galardón únicamente concedido anteriormente a Pastora Imperio, por el baile, y a Manolo Caracol, por el cante. En aquella ocasión, «Sabicas» recibió el homenaje de Juan Varea, Rafael Romero y Enrique Morente, por el cante; Pastora Imperio, Rosa Durán y Mariquilla, por el baile; Manuel Cano y Pedro el del Lunar (hijo), por la guitarra; el de los flamencólogos Arcadio Larrea, Manfredi Cano, Luque Navajas y el Conde de Colomé, y los poetas Federico Muelas, Alfonso Canales, José Luis Tejada y Antonio Murciano. Los que le querían «recuperar» y los que le rendían su admiración sincera ofrecieron su primer homenaje en aquella ocasión, que «Sabicas» aprovechó para grabar varios discos, acogidos con gran entusiasmo por los aficionados y especialmente por los jóvenes guitarristas que están resurgiendo ahora. La guitarra española es, desde Sabicas, un instrumento flamenco universal. Y

bilidades expresivas dentro de la música clásica. Hay que hablar también de Niño Ricardo, de Melchor de Marchena, y... ¡cómo no!, de Manolo de Huelva. El baile y el cante han tapado a la guitarra. ¿Por qué no se escribe ni se habla de la guitarra española y se le da también el puesto independiente que se merece? Agustín Castellón «Sabicas» lo ha hecho en los más importantes escenarios del mundo. ■ F. ALMAZAN.

MÚSICA

La conquista del espacio sonoro

En Osaka, junto a un magnífico exponente de la música clásica, que ha tenido su representación en un centenar largo de conciertos, a cargo de las orquestas más renombradas del mundo, se

"experimenta" la música del futuro en todas sus posibles dimensiones.

Así, el ordenador del pabellón Furukawa compone e interpreta variaciones sobre el tema que se le ofrezca. Y en el suntuoso auditorio circular se asiste ininterrumpidamente a un concierto-espectáculo para el que los músicos Tory Takemitsu y Yuji Takahashi han compuesto música orquestal pura, viva, profundamente original, a base de altavoces, rayos laser e interacción electro-acústica.

Cada pabellón, al tratar de amenizarlo musicalmente, investiga su propia música futurista. Tal es el caso del pabellón del gas, cuya decoración fue encargada a Joan Miró, y la música va a cargo de Yannis Xenakis: "Hibiki-Hana-Ma", que tal es el título de la obra, viene de "Hibiki": sonido, resonancia; "Hana": flor, belleza, gracia en la acción; "Ma": dimensión, intervalo, distancia del espacio y del tiempo. La obra de Xenakis, para orquesta, tambores y biwa (especie de laúd japonés), de diecisiete minutos de duración, ha sido posteriormente manipulada y transcrita en doce pistas magnéticas, con lo que al auditor le resulta posible viajar automáticamente por todo el espacio acústico en virtud de una partitura cinematográfica especial que ha tenido en cuenta las posibilidades ofrecidas por ochocientos altavoces repartidos en doscientos cincuenta grupos en torno al público.

El efecto de relieve, perspectiva y movilidad de esta música en tres dimensiones es emocionante y contribuye al hechizo de los juegos de masas a los que nos ha acostumbrado el lenguaje de Xenakis. La poliespacialidad del sonido determina una especie de polifonía superior, perfectamente organizada por el compositor en una fantasía y rigor transparentes, visualizados por Keiki Usami por medio de una red móvil, ligera y fugaz, de rayos laser. De todos los espectáculos audiovisuales de la exposición, sin duda, es éste el más moderno y acabado.

Osaka es, pues, junto a la revolución técnica y electrónica, un gigantesco laboratorio de investigación, así como el exponente de algunas de las direcciones por las que ha de marchar el arte en el futuro.

■ MAURICE FLEURET.

CANCION

El Festival Barbarela de conjuntos «pop»

«Si nos cortásemos el pelo, no tendrían a quién odiar...».

Es de desear que el reciente festival de «pop music»,



Los Bravos, vencedores del primer Barbarela de Conjuntos, durante su actuación en Palma de Mallorca.

Barbarela, celebrado en Palma de Mallorca, haga conocer mejor al público español el profundo y revolucionario significado de esta nueva forma de expresión, que está creando una nueva mentalidad en los EE. UU. y en varios países de Europa.

Surgido en 1963, el «pop music» es heredero directo del «rock». Ligado éste al fenómeno de los «bloussons noirs» —su principal figura sigue siendo Elvis Presley—, tuvo la única virtud de terminar con las melodías dulzanas e intrascendentes que imperaban en los EE. UU., y que los norteamericanos exportaban con la misma «generosidad» que el Plan Marshall. El «rock» canalizaba la violencia latente en una juventud que comenzaba a despertar (James Dean), y fue así desviada hacia la expresión de su virilidad agresiva, sin inquietudes morales. Era una música de vencedores de guerra —aunque Corea ya podía presagiar Vietnam—, de invasores económicos en Europa, de productos

desparramados por los cinco continentes.

Traidores a la burguesía

Con los Beatles, una nueva forma musical se rebela contra este padre autoritario e imperialista —el «rock»—. En 1963, en el barrio popular de Mersey, en Liverpool, cuatro muchachos inventan la música de los desheredados de la fortuna. Inmediatamente se produce su formidable ascensión: adulados, consagrados, admirados por todos, desde los obreros en paro del Est

declara «que las cosas han tomado una extraña dirección», y que estamos ante «un renacimiento artístico».

Marginados y creadores

Ante la imposibilidad de definir la música «pop» (convergencia de diferentes estilos —beat, «rhythm'n'blues», «folk», «underground», «poesía cantada»—), y que sólo puede hacerse «a contrarrio» (lo que no es completamente «jazz» ni completamente variedades), encontramos el verdadero denominador común, el verdadero creador en el público.

Si se nos permite un paralelo político, la música «pop» equivale al fin del estalinismo: se terminaron los líderes, el verdadero creador es la masa. «Sobre todo, no me toméis por un líder —dice Arlo Guthrie, «vedette pop» de Alice's Restaurant—. No quiero influir en nadie; sólo deseo reflejar los sentimientos de la masa». «No sigáis a los líderes», repiten John Lennon y Bob Dylan.

La mentalidad «pop» consiste en elegir la música como objeto, y no al ídolo que transmite esta música. Los temas, a veces políticos y siempre

verdaderos, abordan francamente la vida:

«No se crea la vida con una canción, se refleja lo que se siente y lo que se ve —dice el cantante americano Tom Paxton—. Existe la guerra, los problemas raciales, los problemas de la droga. No se pueden ignorar todas estas cosas, a menos de ser ciego. Si uno es un hombre, debe vivir la vida, y las canciones deben reflejar eso. Si no, no son más que alfiler, no son verdaderas».

Libertad reivindicada, asumida, responsable. Esto es lo que aporta de nuevo la música «pop»:

Dame libertad durante el tiempo que exista. Lo único que pido a la vida es que no se me encadene. Lo único que pido a la [muerte] es partir de forma natural

canta el grupo norteamericano Blood Sweat and Tears.

Música responsable, pues; hecha por una juventud marginada y rebelada contra una sociedad que le prepara puestos de ejecutivos en un mundo sin imaginación.

La influencia de la música «pop» en la vida de los años venideros puede ser considerable. Como observa Jean Duviols, en su «Sociología del arte», el «jazz» modificó los conceptos estéticos y, simultáneamente, la forma de ser de

(JAZZ)

MUERTE DE LONNIE JOHNSON

Parece que en el «jazz» ha llegado, ahora, la hora de morir. Los que fueron sus creadores en Nueva Orleans han sido alcanzados por la edad y por una vida de prestaciones sociales —por su raza, por su carácter de objeto económico, por su utilización como «entertainer» de los blancos— que les llevaba, muchas veces, a la evasión por la droga y el alcohol. Le ha llegado el momento a Lonnie Johnson, que estaba ya sumido en el olvido. Si hay guitarra en el «jazz», se debe a Lonnie Johnson y al que fue su compañero, Johnny Saint Cyr, los dos de Nueva Orleans. Saint Cyr prefería los acordes, y la base pasó de la guitarra al efímero banjo. Lonnie Johnson eligió las «notas una a una», la melodía: fue solista. El estilo «single note», del que sería discípulo Eddie Lang —italo-americano, con cierta tendencia a un neopopulismo lejano—, de cuya escuela saldría finalmente el gran genio de la guitarra de «jazz», el gitano afinado en Francia Django Reinhardt: el representante actual de esa línea es el brasileño Laurindo Almeida. Si usted tiene la grabación del «Savoy Blues» hecha por el Hot Five —el segundo Hot Five, el del año 1928— está usted en posesión de un tesoro discográfico y de una de las piezas maestras del «jazz». Tocaban los dos guitarristas, Saint Cyr y Lonnie Johnson, con la trompeta de Louis Armstrong, el clarinete de Johnny Dodds y Lilian Armstrong al piano.

End hasta la Reina de Inglaterra, se niegan a dejarse «recuperar»: devuelven sus condecoraciones y se marchan a la India en busca de nuevos sonidos. Nada original traerán de Oriente en el aspecto musical —todo lo habían indicado ya—, pero permanecerán traidores para siempre a la burguesía británica.

La crisis de los EE. UU. —problema racial, guerra de Vietnam—, el vergonzoso consumo en las sociedades superdesarrolladas, crean una juventud consciente de estos problemas. Los cabellos largos ya no son anecdóticos: son los signos externos de una rebelión. La música de estos jóvenes significará también una ruptura con los modos y formas musicales de la burguesía. Surgen nombres que son ahora famosos: Rolling Stones, Bob Dylan, Donovan, Frank Zappa, Sot Machines, Art Ensemble of Chicago, Tom Paxton, Arlo Guthrie...

En un estudio antológico de los «Cahiers du Jazz», el famoso crítico Frank Tenot