

Gustav Leonhardt.

vierte en las producciones de este último sello una mayor asepsia: son, diríamos, menos comprometidas; lo cual, si en el campo de los inconvenientes implica una menor profundidad —no se lleva a cabo como práctica general la presentación de las obras dentro de su contexto cultural e histórico—, en el de las ventajas se traduce en una más amplia cobertura del total panorama de la música en sus dos dimensiones: temporal y espacial. Por lo que respecta a la primera dimensión, es de notar que «Harmonia Mundi» cuenta con una importante selección de música contemporánea, como lo demuestra entre nosotros el prontamente editado «Marteau sans Maltre», de Pierre Boulez, disco que acaba de ser galardonado en Montreux como uno de los mejores del año. Y, pasando a considerar la dimensión espacial, no hay que olvidar las muy apreciables representaciones que existen en el catálogo de «Harmonia Mundi» tanto de la música inglesa —y es una pena que aún no haya editado aquí Basf ninguna de las magníficas grabaciones que para «Harmonia...» realizara el contratenor Alfred Deller con su grupo— como de la española —y también es lamentable que no exista edición en nuestro país de la «Misa de Barcelona», por el Atrium Musicae, disco que obtuvo excelentes

críticas en el extranjero, y cuya no aparición aquí es inexplicable, sobre todo si recordamos que la grabación fue realizada en España y producida por una compañía española.

De la importancia de lo aparecido hasta ahora —que va desde Orlando di Lasso y Cristóbal de Morales al citadino de Boulez, pasando por Mozart, Vivaldi, Bach, Schubert, Beethoven...— nos hablan los nombres de pianistas como Jörg Demus y Paul Badura-Skoda, cantantes como Paul Esswood, coros como la Escolanía de Montserrat y agrupaciones como las varias que presenta el Collegium Aureum, núcleo de las concepciones interpretativas de «Harmonia Mundi», del cual forman o han formado parte ejecutantes del calibre de Franz Josef Maier, Gustav Leonhardt, Johannes Kock, Hans-Martin Linde, Sigiswald Kuijken, Fritz Neumeier..., a muchos de los cuales es fácil recordar como relacionados con «Das Alte Werk», o bien con la tan severa Archiv Produktion.

Ante semejante elenco, resulta difícil recomendar algo, por cuanto ya es difícil seleccionar; pero, puesto que el trance de hacerlo —que el criterio siempre debe prevalecer, y además los discos están cada vez más caros—, yo me quedaría con dos cosas: la primera, un álbum doble con obras de Schubert para piano a cua-

tro manos, en versión de Demus y Badura-Skoda; elijo este disco deliberadamente porque, al no ser «importante», no transmite otra cosa que el puro placer de escuchar música: una música lo suficientemente sencilla —quizá no tanto ese «Gran Duo» de pretensiones sinfónicas— como para que se pueda hacer sobre ella ningún tipo de consideración, aunque sí podemos encontrar unas cuantas en las notas que acompañan al disco, cuyas menciones a «la bella condesa» y al «sano aire campestre» las hacen dignas de los mejores momentos de «Les Luthiers».

La segunda selección sí que es algo «importante»: se trata del álbum triple que recoge la versión íntegra de las seis «Partitas» de Juan Sebastián Bach, interpretadas por Gustav Leonhardt al clave. Su trascendencia viene acentuada por el hecho de que cubre una ausencia imperdonable en el mercado discográfico español, en el que sólo existían hasta ahora versiones pianísticas de las «Partitas». Estas han sido examinadas tantas veces y con tan diversos métodos analíticos que sobre ellas se ha creado una auténtica red de teorías, algunas de las cuales son verdaderos techos de complejidad exegética —así, la que descubre una incidencia casi mítica del número 14— y merecerían figurar en los párrafos más exaltados de Herman Hesse (¡cuando no en los de Erich von Daniken!). No me atrevo, por tanto, a aportar una nueva interpretación, sobre todo porque estoy casi seguro de que ya la ha hecho otro sin que yo me haya enterado, de la misma manera que estoy seguro de que con las seis «Partitas» de Juan Sebastián Bach no cabe mejor metafísica que la de escucharlas. Sobre todo ahora, que ya se puede. ■ JOSE RAMON RUBIO.

CANCION

Esperando a Soledad Bravo

Atahualpa, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Daniel Viglietti, Víctor Jara, los Quilapayún, Soledad Bravo..., toda América Latina se llenó de voces pidiendo la desalabrada.

... que la tierra es nuestra, es tuya y de aquél, de Juan y María, de Pedro y José.

La guitarra fue la gran imprenta del pobre. El gran teatro popular. Una persona con su guitarra cabe en cualquier parte, puede cantar en cualquier parte. «Traigo un pueblo en mi voz», decía Mercedes Sosa. El folklore que clasifican los Institutos era sólo una pauta, una fuente de inspiración musical, una memoria adormecida que se imponía despertar. Volvieron las imágenes de las llanuras inmensas cruzadas por un personaje solitario; volvieron las historias de amor; pero llanuras e historias tenían una luz

nueva, vivencial, precisa, como la de aquellos corridos de la Revolución Mejicana.

Soledad Bravo es uno de los nombres más nuevos y más serios. Después de oírta en un cine de Caracas, tras la proyección de varios cortometrajes cubanos; después de oír su último disco; después de hablar con ella, tengo muy claro por dónde anda metida y qué es lo que quiere ahora la cantante. Desde su primer disco, de fuerte inspiración española —varias de las canciones populares recogidas por Lorca— hasta lo que le oí en el cine hay una clara diferencia. Soledad, sin perder su calidad ni su precisión técnicas, procura desligarse ahora de aquellos temas que pudieran parecer cultos y lejanos ante un público popular de Venezuela.

Nacida en Logroño, encarcelado su padre en el año 1939, la familia de Soledad se vino a Caracas en cuanto le fue materialmente posible. Soledad empezó a cantar muy pronto. La nueva canción latinoamericana y el conocimiento de Paco Ibáñez y de otros que han puesto música a la poesía española conformaron las bases de una etapa en la que todavía se encuentra. Sólo que Soledad no quiere caer en ninguna de las tentaciones comerciales, que,

por ejemplo, han destrozado buena parte de Yupanqui y han promocionado el ambiguo fenómeno Cafrune. Al decirme esto, la cantante piensa, sobre todo, en París, el lugar donde madura, por razones fundamentalmente comerciales, una determinada mitología.

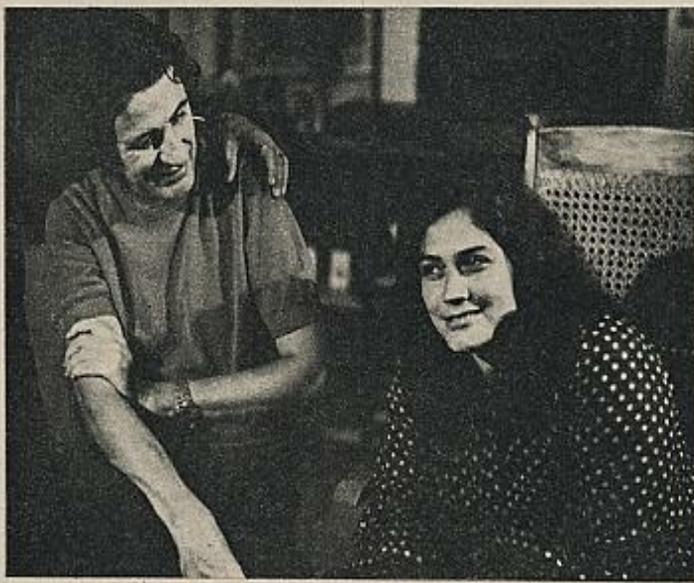
A ella, obviamente, le importan otras cosas y procura evitar —y en la televisión venezolana lo saben muy bien— cuanto conduce al éxito fácil.

—Quiero cantar en los barrios de Caracas, en el marco de las actividades culturales que organizan los partidos de la clase popular. Mi próxima actuación pública será en el acto que va a celebrarse en la Casa Sindical en solidaridad con el pueblo chileno. Sé que intervendrán también los Quilapayún.

Soledad está a punto de irse a Méjico. Allí cantará un mes. Y, en noviembre, se presentará en España.

—Me lleva mi casa de discos. Los recitales han de incluir centros universitarios y aquellos que me permitan llegar al sector popular. Desde que mi familia me trajo a Venezuela he vuelto a España un par de veces, pero nunca para cantar.

La cantante habla bajito y poco. Su «onda», como aquí se dice, no son las entrevistas ni los periódicos. Sabe que por



Soledad Bravo con Monleon.

BALLET

LORCA POR GADES

Si hubiera que intentar colocar a Gades en el cuadro de la danza española, probablemente casi todos hablaríamos de equilibrio, de mesura, de orden, de serenidad. Desde que salió de la tutela de Pilar López y comenzó por su cuenta la aventura creadora, Gades no ha hecho otra cosa que buscar ese espíritu que ya estaba en su espectáculo anterior, y que aparece ahora con toda nitidez en su versión coreográfica del tema de "Bodas de sangre".

Si comparamos este trabajo con el que, basándose también en un libreto de Alfredo Mañas, dedicó años atrás a la figura de Don Juan, se advertirá más claro el proceso. Era aquel un ballet desmadrado, con excelentes momentos de Gades como bailarín, con situaciones dramáticas muy bien vividas y expresadas, desequilibrado como totalidad. Algo bien distinto a lo que sucede con "Bodas de sangre", cuyo resultado se deriva de una concepción teatral muy precisa y férreamente servida. Y donde por encima de Gades-bailaor está la idea que crea el espectáculo.

Podría pensarse que se trata simplemente de una cuestión de edad. Y que el Gades de hoy ha de ser un hombre más maduro y con menos fuerza que el Gades de ayer. Es seguro que algo de esto hay, pero, en cualquier caso, son factores que sólo han hecho consolidar el carácter dominante de todo el trabajo de Gades, artista que nunca fue hondo, pero tampoco trivial, que siempre tuvo encanto sin quedarse en lo bonito, que no es lo que suele entenderse por un gran bailarín, pero al que sería injusto tratar peyorativamente de bailarín. En Gades ha dominado siempre la inteligencia, la técnica y la elegancia sobre el genio. Para bien y para regular. Para bien, porque, por ejemplo, ha iluminado sus espectáculos con una sensibilidad muy superior a la que generó las tradicionales escenografías, sustituyendo el emperifollado decorativismo por una grata austeridad; para bien, porque le arrancó al baile español esa mezcla de solemnidad y de cursilería feminoides en que otros lo sumieron; para regular, porque el cerebrismo se convirtió a menudo en un nuevo límite, en la disciplina —y la primera parte del espectáculo que ahora comentamos tiene más de un penoso ejemplo de ello— que transforma la creación en un trabajo de academia de baile.

Pero vayamos ya con su "Crónica del suceso de bodas de sangre", título que aclara un aspecto fundamental del trabajo propuesto. No se trata de seguir



paso a paso el drama de García Lorca ni de llevar a la expresión coreográfica el mundo del poeta granadino. La vía es otra. Es tomar el mismo suceso que inspiró la obra de García Lorca y contarlo con los medios expresivos específicos de la danza.

Señalemos en este punto la clave del trabajo. Ni Gades ni sus colaboradores han buscado los momentos del "aria" coreográfica. Nunca la pasión de un personaje devora la perspectiva del conjunto. Son seis escenas perfectamente trabadas, sometidas a la duración y al ritmo que la crónica reclama. Ninguna falsa sublimidad. Incluso se advierte cierto regusto o resonancia de página de periódico o revista de sucesos. Con la foto del día de la boda —¡qué acierto el meter ahí un conocido pasodoble!—, el bailongo de la fiesta, la persecución de los escapados y la lucha del marido y el novio. Acaso en este baile de la muerte, silencioso y a cámara lenta, sea el único momento en el que Gades intenta sobrepasar los planteamientos generales; el baile es hermoso, pero, sin duda por escapar al estilo del espectáculo, se hace un poco largo y retórico.

Como hecho dramático, estamos, pues, ante una propuesta que merece los máximos respetos. A Alfredo Mañas, que ha ordenado el argumento, a Francisco Nieva, responsable del espacio escénico y de los trajes, a Emilio de Diego, encargado de la música, a Antonio Gades, director y coreógrafo, y al grupo de intérpretes debemos la realidad de una versión coreográfica de "Bodas de sangre" hermosa y reflexiva, serena, a la que si bien es cierto que faltan interpretaciones creadoras de sus grandes temas subyacentes —el sexo, el miedo, la muerte—, también lo es que no padece en absoluto de esos falsos temblores poéticos que muy bien pudieron destruir el interesante trabajo.

■ JOSE MONLEON.

esos caminos se han deteriorado muchos valores de la canción popular. Ella quiere cantar para la gente llana de Venezuela; conseguir que sus próximas giras a Méjico y España no se queden en el ámbito comercial. Ir a Portugal para ver lo que sucede y poner sus canciones en el juego...

Los «long-plays», los grandes recitales, la publicidad, constituyen la parte menos interesante de su profesión. Soledad —poncho y piel cobriza— no quiere ser un gran nombre. Es, en verdad, un ejemplo muy rico de esa España que, desde hace treinta años, está en América Latina, ya de aquí y de allá, viva en una historia que tiene sus héroes en todos los continentes y paisajes.

Preguntan de dónde soy y no sé qué responder (de tanto no tener nada no tengo de donde ser).

■ JOSE MONLEON.

CINE

El mito de la antorcha

Se diría que fue imbuido del espíritu de «Jesucristo Superstar» —que acababa de rodar en Israel— como Norman Jewison produjo «Billy, dos sombreros» («Billy-Two-Hats», 1973), de Ted Kotcheff. Porque nos hallamos ante un «western» que cabría definir «de valores humanos», con resonancias bíblicas e inscrito en la órbita de exaltación de determinados sentimientos, la amistad y el relevo «cordial» entre generaciones a la cabeza de ellos. Trazando una especie de continuación de lo más típico de los clásicos del género (Howard Hawks, especialmente), lo que

aquí se nos narra es el desarrollo de una amistad desinteresada, «sin fronteras», entre dos hombres de distinta edad que huyen de la justicia tras conseguir, en el asalto a un Banco, el reducido botín de 420 dólares. «Billy, dos sombreros» —apodo con que el protagonista joven es conocido desde su niñez— viene a ser, en último término, una ilustración en torno al mito de la antorcha, del relevo generacional, la transmisión de conocimientos y la iniciación a la vida por medio de la experiencia que otro comunica. En cuanto que la creencia en tal mito revela una concreta postura ante la vida, ante la manera en que evoluciona el ser humano, podemos considerar situado al film dentro de una línea «positiva», «optimista», «tradicional», subrayando el carácter entrecorrido con que utilizamos estos tres adjetivos.

Como envoltura narrativa de tal pensamiento, «Billy-Two-Hats» emplea las convenciones de un género —el «western»— y las peculiaridades de una estructura dramática —centrada en el tema de la persecución— tan a menudo íntimamente unida a aquél. No es extraño que se utilice el «leit-motiv» de la persecución si observamos la firma del autor del guión de la película, correspondiente al escritor británico Alan Sharp. Quien parece obsesionado por dicho tema, núcleo también de sus «scripts» de «Fuga sin fin», de Richard Fleischer, y «La venganza de Ulzana», de Robert Aldrich (a los que habría que añadir el de «The hired hand», de Peter Fonda). Otras características literarias de Sharp también permanecen en «Billy, dos sombreros»: la estricta economía de diálogos, una mínima acumulación dramática de hechos, el basar toda la historia en un único centro de atención sin apenas ramificaciones colaterales, la escasez de personajes, la atención hacia aquellos que se encuentran, o bien en decadencia física y mo-

ral, o bien jóvenes ante los que se levanta un mundo hostil del que quieren huir, pero, en uno y otro caso, marginados de una sociedad que les persigue a través de sus agentes represores...

Con ello queda claro que la autoría de «Billy-Two-Hats» parece que (como sucedía la pasada semana con «Séptico», referido a Waldo Salt y Sidney Lumet) corresponde más a Sharp que a Ted Kotcheff. Quizá también debido a la circunstancia de que el realizador todavía no posea una personalidad definida, al menos hasta su posterior «The apprenticeship of Duddy Kravitz», con la que este mismo año lograría el Oso de Oro en el Festival de Berlín. Representando entonces a Canadá, como en Cannes de 1971 había representado a Australia, con «Out back», y, un par de ediciones antes, a Inglaterra, con «Two gentlemen sharing» («Billy, dos sombreros» es norteamericana, aunque su filmación se efectuó en Israel, añadiendo así un nuevo, duro y agreste escenario al «western»). Nos encontramos así con un cineasta itinerante, cuya «internacionalidad» aún va más lejos si tenemos en cuenta que es de origen búlgaro, aunque nacido en Canadá, y nada sería de extrañar —contemplando su obra— que de raíces judías. Con tal plurinacionalidad personal, de adopción y laboral, ha de resultar un poco difícil para Kotcheff el componer una filmografía coherente y de matices propias; de hecho, y a pesar de su mencionada presencia en festivales, sólo ha sido en la Berlinale de 1974 cuando ha obtenido un cierto renombre, y precisamente con una película programada en principio para Cannes y que no se llegó a proyectar.

Si antes citábamos lo que creo constantes definitivas de los guiones de Alan Sharp, también quedaban sugeridos sus peligros, resumibles en que tanta economía dramática, tal reducción de sucesos, circunstancias