

eran Grecia, o una visión de Grecia, bastante diferente, por cierto, a la que pudiera tener Hölderlin mismo. Vittorio Bodini, en su estudio sobre *Los Poetas Surrealistas Españoles* (3) define a Cernuda como «el mayor cantor de la adolescencia, de la indolencia, del cansancio. «La Grecia de Hölderlin» y del «Sturm und Drang», la Grecia vista por Alemania era un futuro más que un pasado, algo vivo donde había que regresar. En Cernuda, esto se transforma en una nostalgia, casi en un recuerdo de infancia. La diferencia entre el alemán y el sevillano estriba en que el primero cree en los dioses, y el segundo los añora. «También los dioses se descomponen», dijo Nietzsche, otro amante de Grecia, y el aroma de esta divina putrefacción perfuma la obra entera de Cernuda. Todo en él —o todo lo que en él queda de Grecia— son estatuas rotas, héroes muertos...

La obra de Cernuda, y la de Hölderlin, se sitúan más allá de la crítica, pues son obras maestras. Lo único que puedo hacer es reproducir un fragmento de uno de los poemas recogidos, *Los Titanes*, que es de mis preferidos, seguro de que su calidad hablará por sí misma.

«Pero no es tiempo, / aún están ellos / desencadenados. No atañe lo divino a quienes no lo sean. / Que cuenta den / a Delfos. Otórguenme entre tanto horas festivas, / quisiera descansar para acordarme / de los difuntos. Muchos han muerto, / generales en los antiguos tiempos, / y bellas mujeres, y poetas, / y en los nuevos / muchos de entre los hombres. / Yo, sin embargo, estoy solo». ■ E. HARO IBARS.

(3) Vittorio Bodini, *Los Poetas Surrealistas Españoles*. Tusquets. Barcelona, 1971.

MUSICA

Gato Barbieri

Gato Barbieri causó una gran polémica en su actuación de Madrid, celebrada en el marco, y como colofón, del Festival de Jazz «Newport» en la capital española. Los aficionados a la «música del siglo XX» quedaron profundamente defraudados, por el simple hecho de que el saxo tenor argentino no interpretara «jazz» convencional, aunque éste fuera «free». En cuanto a otra serie de espectadores de aquel día, la sorpresa en que se vieron envueltos, no les dejó apenas tiempo para reaccionar. Para un acercamiento mínimamente válido a esta figura, convendría despojarse de los prejuicios al uso que normalmente nos acechan. Con este ánimo hemos intentado establecer una charla con Gato Barbieri, músico de ya casi cuarenta años de edad, espíritu rebelde y hasta hurraño, y promotor hoy día de una de las aventuras sonoras más insólitas de la música, de cualquier tipo, esa «jazz» o «folk», sin importarle —por ello mismo— ni las etiquetas ni las fronteras.

—Nos puede describir, para empezar, cómo fue, a su modo de ver, la actuación suya en Madrid, acogida, según nuestra impresión, con tanta frialdad...

—No significó nada especial, esta actuación. Para mí, cualquier ciudad significa como si fuese la primera vez que interpreto. No hago discriminación sobre el lugar donde estoy tocando, y cómo de hacerlo. Yo me espero eso: la gente no ama nada, de buenas a primeras. Y yo, constantemente me estoy sacando mitos de mí mismo. Yo voy y toco allá. Y si gusta, bien, y si no, pues peor para

ellos. Por eso, a mí me gusta tocar en Estados Unidos, donde la gente amante del «jazz» es mucho más visceral. En Europa, la difusión de música por la radio es pésima. En USA escuchas por la radio a Miles Davis, etcétera, tienes un contacto más directo, y la música es menos misteriosa.

—¿Cómo es el público del «jazz» en Europa?

—Acá se hacen ensayos, cuentas previas; se crea un contacto cerebral. Nada humano, la gente no se deja llevar por lo que oye, establece comparaciones. El «jazz» europeo es muy intelectual. Únicamente encontré en los pueblitos italianos una reacción más viva. Ellos no saben nada de «jazz», pero quieren oír al que está interpretando. Asimismo, los europeos son un tanto racistas con el músico blanco en cuestión de «jazz». Lo comprobé especialmente en los países nórdicos.

—¿Cuál es la relación de su música con la del folklore sudamericano, argentino más concretamente?

—La música folklórica argentina es de origen indio. Suele lamentarse del estado de las cosas. Yo agarré en los últimos tiempos e hice una banda de indios. Pero la canción argentina tiene una cosa típica del espíritu latino: es muy conservador, muy machista. Ahora, hay una buena canción folklórica en Argentina, está Mercedes Sosa, Horacio Guarany. Pero, insisto, mi música es más visceral.

—¿Cómo surgió su afición por el «jazz»? ¿Cómo se ha desarrollado el «jazz» en su Argentina natal?

—Y bien, Buenos Aires tiene una tradición jazzística increíble. Allá había tango y había «jazz». En mil novecientos cuarenta y siete había «confiterías» donde se tocaba «jazz» durante tres veces al día. También entró por entonces la música brasileña, la música cubana. Después, Perón dio una ley, donde el cincuenta por ciento de la música que se tocara tenía que ser nuestra: chacarera, tan-



Un estado de ánimo de Sudamérica.

go, baguala, gato. De ahí, de esa época aprendí yo todo el folklore de mi país. Pero yo empecé tocando el «bop», tenía dieciocho años. Estuve en la Orquesta Casablanca, más tarde en la Agrupación Jazz, especie de cooperativa. Pero mis influencias más grandes son Charlie Parker y John Coltrane.

—¿Cuál es su postura como músico frente a la sociedad circundante?

—Es importante que cada uno ayude o dé algo, lo que pueda. Pero llegado el momento, cuando las papas quemen, no va a ser el músico el que haga las cosas, el que agarre el fusil.

—¿Qué siente usted expresar con su música?

—Yo quiero reflejar todo un estado de ánimo y de cosas que están sucediendo en Sudamérica. La música mía tiene una ligazón; en los conciertos hay un desarrollo; hay momentos rítmicos, líricos, dramáticos, ásperos, caóticos. Ser simple es muy difícil (hay quien piensa que la música de Gato Barbieri es simple, puro fuego de artificio). Mi actuación de Madrid comenzó con «Bolivia», lugar donde mataron al «Che». Pero yo no puedo decir en la presentación: «Y bueno, voy a tocar «Bolivia» en homenaje al «Che»». La gente debe encontrar las cosas por sí misma.

—Usted ha tocado en toda Europa, y Estados Unidos, así como en Japón. ¿Qué países sudamericanos le gustaría visitar? ¿En cuáles ha actuado?

—Toqué en muchos de ellos. En Chile no, y no iría aunque me pagaran. Me gustaría ir a Cuba, agarrar una sección rítmica de músicos de allá.

—Se le ha acusado a usted de ser un líder de su grupo, de no permitir la libertad dentro del mismo...

—En un grupo tiene que haber un líder, alguien que dirija. Soy un tipo que lleva las cosas por la mano. Yo tengo que agarrar la pelota y tratar de hacer gol...

—Su colaboración con cineastas es otra faceta destacada en usted.

—Trabajé con Bertolucci en varias películas, no sólo en «Tango». Pero no he querido volver a hacer desde entonces música para films. Dirían que me aprovecho de la situación. Posiblemente, en el futuro trabaje con Glauber Rocha, en una especie de historia de Sudamérica que él está planeando llevar a la película.

—Su música está plenamente enraizada en el Tercer Mundo...

—Hice tres discos (capítulos) sobre América Latina. Otro es el «Tercer Mundo». Pero aún habrá un capítulo IV, ensamble de todos los

anteriores. ■ A. FEITO y J. H. PALOU. (Foto: FEDERICO ANTOLIN.)

DISCOGRAFIA

—«In Search of Mystery» (1967, ESP 1049).

—«The Third World» (1970, Flying Dutchman 6369403).

—«Fenix» (1971, Flying Dutchman 6369409).

—«El Pampero» (1971, Flying Dutchman 6369418).

—«Swiss Suite» (1971, Flying Dutchman 6369420).

—«Under Fire» (1971, Flying Dutchman 6369419).

—«Bolivia» (1971, Flying Dutchman 10158).

—«Yesterdays» (1971, Flying Dutchman BDL 1-0550).

—«The Legend of Gato Barbieri» (recopilación Flying Dutchman).

—«Ultimo tango a Parigi» (1973, United Artists UAS 29440).

—«Chapter One: Latin America» (1973, Impulse AS-9248). (Referencia española: JO 62-94856).

—«Chapter Two: Hasta siempre» (1974, Impulse AS-9263).

—«Chapter Three: Viva Emiliano Zapata» (1974, Impulse).

DISCOS

Euterpe: el fenómeno «folk», revisado

Hace bastantes años ya que Joaquín Díaz presentaba a Nuestro Pequeño Mundo diciendo que «hay un tiempo para todo, y el tiempo del folklore ha llegado». Cualquiera de nosotros

puede recordar aquellas palabras suyas, así como la continuación de aquella frase. Decía Díaz que la llegada del tiempo del folklore «tal vez no se anuncie de una manera atronadora, como desearían algunas personas; habrá que buscarlo sacrificando esfuerzo y días».

Nadie más adecuado para expresarse en tales términos, puesto que la labor de estudio e investigación musical en el campo del folklore —como voz del pueblo— realizada por Díaz año tras año, esfuerzo tras esfuerzo, nunca ha gozado de esos «anuncios atronadores» mencionados por él, sino del callado reconocimiento por parte de sus seguidores y de los interesados en el folklore.

Viene todo esto a cuento, porque desde la aparición de **Nuestro Pequeño Mundo** a hoy han sido varios los grupos —generalmente integrados por estudiantes— que han obtenido un relativo éxito dentro del mercado musical y de la industria discográfica, y muchos los que ni han llegado a grabar ni tal vez lo hagan nunca a pesar de sus buenas actuaciones en público. Es en este punto donde realmente se nota la influencia de quienes están al frente de los intereses comerciales de la industria discográfica, ya que excelentes grupos pueden llegar a desaparecer —en un momento dado— por falta de promoción (significada casi siempre por las grabaciones), mientras que otros grupos, por sus vinculaciones a productores o por casualidades en la relación oferta-demanda discográfica, pueden llegar a hacerse un sitio y a materializar sus proyectos.

La desilusión, la falta de futuro y los límites de público impuestos por las circunstancias hacen que los grupos que no llegan a grabar se deshagan. Sus componentes o abandonan definitivamente o vuelven a intentarlo de nuevo por otro camino y junto a otros intérpre-

tes. Algo así ha sido el pasado que afecta a los cinco componentes del grupo Euterpe, cuyo pasado, poco conocido, se compone de varios años de duro trabajo de búsqueda y renovación de los temas folklóricos que caen en sus manos.

Euterpe significa, en estos momentos de la evolución musical de sus cinco componentes, la cristalización de unas ideas acerca del tratamiento del folklore que ayer no eran válidas y probablemente mañana hayan dejado de serlo. Pero que hoy, en el presente, están plenamente vigentes y por encima del nivel medio folklórico español (quede claro que se hace referencia al folklore revisado).

Antes de repasar lo que es el disco ahora aparecido (Euterpe: **Paisaje, Camino y Canción**; Hispavox, serie Estel, 1975, HHS 11-282), cabe decir que la actividad renovadora llevada a cabo por este grupo abarca mucho más de lo que queda reflejado en los once temas del elepe. Euterpe, en sus actuaciones en directo, aborda temas folklóricos que no conocen la existencia de fronteras, precisamente por una concordancia vital con el título dado al disco. Sus componentes con o c e n largos caminos existenciales y han recorrido muchos millares de kilómetros —unos reales, otros intelectuales— en busca del camino nuevo. Esta búsqueda, este caminar por diversas tierras, ha permitido a todos ellos incorporar importantes datos etnológicos encontrados y observados en los diversos paisajes visitados y en las canciones escuchadas.

Este primer disco incluye temas españoles únicamente, de cuando las regiones todavía formaban distintos reinos y distintas coronas. Pero Euterpe interpreta temas europeos y americanos de autores de hoy y de ayer cuando actúa ante el público. Es de esperar, por tanto, que sus versiones y revisiones de estos últimos te-

mas también queden algún día grabadas en surco.

La primera cara arranca con un **Canto de Vendimia** popular de Orense, aire gallego interpretado según unos cánones actuales y originales que dan de sí como producto final una versión muy personal y singular. La alegría encerrada en el tema original se vuelve en esta versión raudal merced a la sustitución de la gaita por el sintetizador, instrumento muy del uso del productor y arreglador Parera Fons, cuya huella aparece repetidas veces a lo largo de las dos caras.

La temática general de la primera cara del disco puede considerarse el amor en diversas variantes. Así, los matices que aparecen en el segundo tema, la **Ronda de enamorados**, abulense del pueblo de Piedralaves (situado al Sur de la provincia, en el límite con la de Toledo), contrasta con los que caracterizan el **Corrido zamorano** y aún más con los aires desenfados de **Abrídmela galanica** (popular sefardita).

La primera cara continúa con unas **Seguidillas tinerfeñas**, cuya se-

gunda parte desemboca en alegres **saltonas** imbricadas en tierras sevillanas, para finalizar con unas alabanzas populares del pueblo valenciano a su tierra. Hay que dejar constancia aquí de un punto que llama la atención y que dice mucho en pro del rigor del grupo. Se trata del impresionante respeto lingüístico con que es vocalizada el habla dialectal valenciana, como más adelante volverá a repetirse con las hablas mallorquina y catalana.

Y es precisamente un tema mallorquín, **Sa ximbomba**, el que abre la segunda cara del disco, cara que incluye cinco temas de variada geografía (Mallorca, Andalucía, Extremadura, Aragón y Cataluña).

**Sa ximbomba** encierra, entre el estribillo que abre y cierra el discurso, tres fragmentos o párrafos de variada temática. En el primero se observan las relaciones feudales entre rey y servidores y la inseguridad de la vida del pueblo; en el segundo, el tema pasa a ser sexual, de equilibrio entre lo masculino y lo femenino; desemboca, por último, en un tercer párrafo, expresión de instintos reprimidos del

pueblo que adquieren un simbolismo de tipo genital.

El Vito es tema de sobras conocido en el que la visión machista de la imagen femenina aparece fielmente reflejada. **Canción de cuna**, popular de Cáceres, ofrece un testimonio de la variedad dialectal existente dentro del sistema lingüístico español. Las **Jotas aragonesas**, que siguen, hablan del trabajo de los labradores en los trigales, del miedo social y de la vergüenza, para dar paso al delicado canto catalán (**Muntanyes del Canigó**) en el que el amante solitario que vive aislado durante medio año entre nieves y hielos en la montaña recuerda a su mujer amada.

Once canciones, once paisajes, resultan una buena selección. Pero se nota una gran ausencia: la cornisa vasco-cantábrica.

Técnicamente, puede decirse que la originalidad más sobresaliente del trabajo de Euterpe y de su productor y arreglador Parera Fons consiste en la consecución de dos ámbitos musicales perfectamente diferenciados, pero no por ello desligados; al

contrario, ambos ámbitos aparecen perfectamente ensamblados.

La interpretación de las letras, la vocalización, se ajusta a los moldes tradicionales al tiempo que se sustenta, en general, sobre un acompañamiento sonoro-instrumental atrevido. Este es, pues, un primer ámbito, correspondiente a la fidelidad al folklore, pese a la variación de circunstancias, concepción y función sociales.

El segundo ámbito, que encaja perfectamente con el anterior, yuxtaponiéndose incluso al primero, es el ámbito de los intermedios intrascenificales vocales; aquí es donde Euterpe da rienda suelta a su instinto musical y a su concepción de lo que ha de ser su propia música actual. Antonio Ruu, al presentar el disco, habla de semejanzas y parentescos con **Pentangle y América**. Podrían añadirse otras semejanzas, incluidas ciertas influencias —tal vez inconscientes— de Neil Young (como, por ejemplo, dentro de **Canción de cuna**), influencias que, en esto de la música, no tienen nada de desdeñable.

De la totalidad de temas incluidos en este disco, sólo uno aparece —a mi entender— presto a confusión. Se trata de las **Jotas de Aragón**, cuyo tratamiento, atrevido, pero sin llegar a serlo en su máxima expresión, puede restar acogida por la audiencia aragonesa, bien por conservadurismo —caso de los más—, bien por falta de ruptura.

Por último, unas palabras sobre la carpeta; cabe anotar que en ella no figuran los instrumentos —ni las voces— que intervienen en cada una de las interpretaciones. En relación a las voces, es válido el anónimo; pero el dato de los instrumentos es lo suficientemente interesante para el público —ya que no para el experto—, que convendría incluirlo tal como hacen numerosas casas discográficas. ■ PABLO MORATA.

