

la música (bueno, cierta música) cuando la escuchamos.

Otro problema que plantea la música concebida como documento del pasado es su inevitable estilización: escuchamos lo que surgió como música popular con la misma afectación de respeto que dedicamos a los severos monumentos de la música "seria", en vez de con una actitud más natural como la que adoptamos ante el jazz o el folk; exigimos a los intérpretes de aquella música el ademán distanciado del concertista, y, en suma, pedimos al resultado final una sofisticación que la mayor parte de las veces no es intrínsecamente suya, sino de los métodos de investigación que nos han llevado hasta él.

Por todo esto hay que dar la bienvenida a un álbum del grupo Atrium Musicae, "Musica Iucunda" (Hispanvox HHS 10-459), que rompe con todas esas peticiones de principio y nos presenta la música llamada de otros tiempos con un espíritu distinto, jocundo, que la descubre como auténticamente popular y contemporánea. "Musica Iucunda" parte de años de refinada investigación musicológica y de insólito perfeccionamiento en la artesanía instrumental, pero es ante todo un divertidísimo ejercicio de interpretación, decantado por un profundo entendimiento de los modos de hacer de cada una de las épocas en que surgieron las obras interpretadas: señalaré como especialmente ilustrativo el trabajo que realizan viola da gamba y clave en las variaciones sobre la canción inglesa "Woodycock", al final de la primera cara. Muchos son los momentos felices que pueden encontrarse a lo largo del disco; mas lo verdaderamente definitorio de este ejercicio de interpretación es el enfoque global con que se aborda. Un enfoque que no denominaré heterodoxo porque hay otro calificativo que le va mejor: desprejuiciado.

Hace ya mucho tiempo que Gregorio Paniagua, fundador y director de Atrium Musicae, emprendió con ese enfoque el estudio de la música que se conoce como antigua: desde entonces viene considerando esa música como algo vivo, parte esencial de su ambiente. Hoy, gracias a "Musica Iucunda", puede serlo también del nuestro, y permitir-

nos ese placer olvidado por la crítica que es disfrutar con la música. ■ JOSE RAMON RUBIO.

MUSICA

Mauricio Kagel dinamita la orquesta

Sucedió en Ginebra, ciudad tradicionalista y calvinista, moderada en pasiones y respetuosa de valores consagrados: el público silbó y abucheó a I Musici, una de las instituciones musica-

detrimiento de los "modernos", herencia del romanticismo y de la revolución industrial. Con la reaparición de los instrumentos antiguos, la concepción de las obras se transforma completamente, pues implican otro modo de tocar, otros timbres, otros acentos y otro fraseado.

Ese día de diciembre, en Ginebra, I Musici pagaron por treinta años de perfección y también de inmovilismo. La sensibilidad del público evoluciona constantemente y la orquesta tradicional parece cada día más anacrónica. La resurrección de instrumentos olvidados, el descubrimiento de otros de países lejanos (Extremo Oriente) y "primitivos", la irrupción de la electrónica en la música, sitúan a la orquesta en su lugar y en su tiempo: Europa, siglos XVIII y XIX (Beethoven-Berlioz).

Y en esto llegó Kagel. Ca-

zan a accionar los doscientos cincuenta instrumentos con los pies, con la cabeza, con las orejas, con los sexos, directamente y a través de poleas y cuerdas.

Comienza entonces el minucioso trabajo de destrucción, paralelo al de una nueva construcción musical. Todo ese conjunto grotesco, bufo, de "música pobre" se pone a chirriar, a gemir, a vibrar, a golpear, a silbar..., formando una indescriptible grillera. Los dos intérpretes, impasibles —autómatas humanos—, hacen surgir, tímidamente, melodías olvidadas, ritmos articulados; pero pronto serán borrados por el mecanismo implacable (y minuciosamente articulado por Kagel) de las dos "orquestas".

El compositor recomienda dos visiones-audiciones de su obra. En la primera, en efecto, nuestra atención está acaparada por el interés visual del espectáculo y por su aspecto grotesco y cómico; en la segunda se aprecia ya que de este desorden aparente y de esta cacofonía nace un orden diferente (regido por un sintetizador admirablemente oculto en todo este alboroto sonoro) en el que reinan las constantes del teatro musical de Kagel: el sadismo, la ternura y la muerte.

La obra está dedicada "a una institución en vías de desaparición: la orquesta". ■ RAMON CHAO. Foto: MATO.



"Dos hombres-orquesta", de Mauricio Kagel.

los más prestigiosas del mundo.

Aún no bien repuestos de este acontecimiento, los ginebrinos —y su prensa— tratan de analizar semejante osadía: "¿Podrá explicarse —preguntan— por el hecho de que este conjunto, que goza de una enorme reputación desde hace treinta años, toca siempre de la misma manera y, además, mantiene constantemente el mismo repertorio?"

Sin duda, en los últimos treinta años el panorama musical ha variado mucho; la evolución se produjo tanto en el terreno del repertorio como en el de los instrumentos: se descubrieron muchos compositores después de la guerra (Vivaldi, entre otros, pero no fue el único) que entusiasmaron a los melómanos, pero que hoy han perdido el aura que les daba la novedad, el secreto o el misterio, y la organografía moderna ha reestablecido un orden en la utilización de los instrumentos, rehabilitando muchos instrumentos antiguos en

la obra del germano-argentino Mauricio Kagel es una delicada bomba colocada debajo de la orquesta tradicional. Con "Dos hombres-orquesta", que acaba de presentar en el Centro Cultural del Marais, prosigue imperturbablemente Kagel su labor. Los focos iluminan dos estrados donde están colocados 250 instrumentos; unos instrumentos heteróclitos, inesperados, sorprendentes e inusitados: desde un gigantesco rallador de queso hasta un violín con arco deshilachado; desde una herramienta agrícola hasta una máquina de coser... que acciona un arco sobre un violoncello; desde un arpa tocada por la mano de un maniquí hasta un fonógrafo de los años veinte, que mueve un disco del que brota una nostálgica y borrosa melodía de la época. Todo ello comprado en los rastros europeos. Salen dos intérpretes, serios y ceremoniosos como un Markevitch o un Arturo Rubinstein cualquiera, y empie-

TEATRO

Censura, teatro y democracia

Ninguna palabra tan repetida, por unos y por otros, en la vida española de los últimos meses, como la palabra libertad. Ciertamente es una palabra ambigua, porque tomada de un modo absoluto carece de sentido —siempre se es libre en función de algo, con alguien, en una circunstancia dada, en relación con un resultado que establecerá una nueva situación, etcétera, etcétera— y conlleva un determinado y ulterior compromiso. De ahí su eficacia en la retórica política, porque siendo un término equívoco, permite a quien la pronuncia ser fiel consigo mismo y dejar abierta en

cuantos la oyen la interpretación que más les acomode. Aun así, deberemos convenir que si la palabra sobrevive y, periódicamente —como ocurre ahora en España—, renace con singularísima fuerza, es porque resulta insustituible para nombrar el sentimiento y la voluntad de poner fin a una ordenación que se revela represiva e indeseable para la inmensa mayoría.

En el campo del arte y, por no salirme esta vez de mi terreno, en el del teatro, el tema de la libertad es sustancial y conviene que cuantos trabajamos de algún modo en él razonemos la necesidad de que aquélla sea bien pronto alcanzada. De hecho, si el teatro subsiste como fenómeno social, más allá de la costumbre de un grupo de rutinarios espectadores, más allá de la manipulación impuesta por cualquier dirigismo o cualquier control político, más allá de cualquier magnificación culturalista, es por su teórica capacidad para dirimir, a través de una expresión artística, ante una representación de la comunidad llamada público, los conflictos latentes y aún no enunciados de la sociedad. El teatro supone la confrontación incruenta de los distintos valores, el alumbramiento de lo que aún no es norma y, en consecuencia, la posibilidad de que los espectadores, con la inteligencia y el sentimiento como únicas armas, aprueben, rechacen o modifiquen una serie de propuestas que operan desde la penumbra. Si el teatro español estuvo amordazado por la censura fue porque estaba prohibido cuestionar la normativa establecida por un sector dominante. Con lo que, en última instancia, y por ser la libertad un elemento sustancial de la relación teatro-público, puede decirse que en España apenas vimos teatro o sólo lo vimos cuando la astucia de los autores y la complicidad de los espectadores llenaron a medias el vacío impuesto por la Administración. Nuestro teatro fue costumbre, ingenio, acatamiento o academia, pero rara vez un hecho vivo y arriesgado, alzado en la zona del titubeo y la interrogación del espectador.

Si ahora se habla de la libertad y se debate en planos que afectan a la misma ordenación política de nuestra sociedad y a la composición de sus fuerzas rectoras, es obvio que resulta ridícula y contradictoria la pervivencia de una institución, la censura teatral, ligada a etapas

anteriores y enemiga de esa confrontación pacífica y activa de ideas y criterios a la que todos, siquiera teóricamente, parecen apuntados.

Durante años y años, pese a la coherencia entre régimen y censura, nunca faltaron las voces de los hombres de teatro rechazando esta última; ¿qué decir, pues, ahora cuando la censura es ya una institución que contradice las líneas políticas anunciadas?, ¿cómo entender que, por ejemplo, un periódico goce de libertades que no tiene un dramaturgo?

Ciertamente, los criterios de la censura teatral se han modificado. Muchas cosas se han visto y oído durante estos últimos meses que estuvieron prohibidas durante años. Y el abierto talante del actual director general de teatro contrasta con la actitud cautelosa de quienes le precedieron en el cargo. Sin embargo, urge el paso decisivo en lo que a política teatral se refiere: la desaparición de la censura previa. ¿Cómo entender, si no, que un español pueda participar en algo tan decisivo como unas elecciones mientras no se le reconoce la capacidad de discernir lo que, en tanto que espectador teatral, debe apoyar o condenar con su presencia o su inasistencia?

La experiencia hecha con el "destape" podría ser un ejemplo. Triste, pero significativo. Los primeros "destapes" —fea palabra hija de la represión— llenaron los teatros y multiplicaron el nacimiento de revistas. Hoy, apenas unos meses después, la situación es distinta. Y todo el mundo sabe que ningún "destape" salvará por sí mismo a ningún editor ni a ningún empresario.

Sólo la libertad pondrá las cosas en su sitio y dará a cada artista su lugar.

Sólo la libertad pondrá al teatro español en el camino de llegar a ser una confrontación viva, clarificadora, y, como tal, positiva para la dinámica incruenta de nuestra sociedad.

Basta, pues, de censura. Libertad para todos nuestros dramaturgos y libertad para que sean los españoles quienes elijan los que merecen su atención.

En más de un sitio se ha dicho que el programa de Gobierno va por delante del aparato estatal, acostumbrado al inmovilismo. Evitemos que la censura teatral se nos quede, para vergüenza de cuantos nos proclamamos hombres de teatro, entre las expresiones de esa costumbre. ■ JOSE MONLEON.



"El viaje de los comediantes" ("O Thiasos", 1974-75), de Théo Angelopoulos: La violación de Electra.

CINE

Una obra fundamental

Está incluida en la programación de la Filmoteca, en Madrid y Barcelona, una de las películas fundamentales de la década de los setenta: "El viaje de los comediantes" ("O Thiasos", 1974-75), tercer largometraje del realizador griego Théo Angelopoulos. Citada ya por nosotros en la reseña de la última Semana de Benalmádena, y a la espera de efectuar un análisis más detenido cuando se produzca el que deseamos rápido estreno comercial del film, conviene hoy adelantar algunos datos mínimos que sitúen la película en su muy importante dimensión.

"El viaje de los comediantes" supone el intento —logrado— de sintetizar catorce años de la reciente historia de Grecia (entre 1939 y 1952), a través de una compleja estructura dramática donde el hilo conductor es la "tournée" que una compañía teatral realiza durante ese período por todo el país. Dentro de ese grupo humano se reproduce, por otra parte, el mito clásico de los Atridas, viniendo a encarnar sus componentes los papeles de Agamenón, Clitemnestra, Electra, Orestes, Egisto..., citados por sus mismos nombres en los tres últimos casos. Con esta triple perspectiva histórica, mítica

y personal, el film ofrece al espectador una visión rigurosa de los hechos contemplados, para cuyo análisis y presentación Angelopoulos emplea una rigurosa metodología marxista.

Marxismo que —en su traducción cultural y estética— remite inmediatamente a las teorías de Brecht. De hecho, pocos films merecen de manera tan justa el calificativo de "brechtiano" como "El viaje de los comediantes": la continua utilización de planos-secuencia dentro de los cuales incluso existen amplias elipsis cronológicas, la búsqueda de una postura crítica por parte del público mediante una narración distanciadora, la inserción de canciones populares o monólogos de los personajes cara a la cámara, son —entre otros—, los elementos de que se vale el director griego en su equivalencia cinematográfica de las ideas escénicas de Brecht.

De esta forma, a lo largo de las cuatro horas que dura su película, Angelopoulos (nacido en Atenas el 27 de abril de 1935, con estudios de realización en París, y una filmografía que comienza en 1970 con "Reconstitución" y prosigue dos años más tarde con "Días del 36" —también exhibida en la Filmoteca—, hasta llegar a "El viaje de los comediantes"), consigue una fascinante muestra de épica colectiva, de cine que refleja y profundiza procesos históricos populares. La dictadura de Metaxas, las sucesivas ocupaciones por parte de las potencias del Eje, la liberación, la guerra civil, con la injerencia americana, sucediendo a la inglesa, el nuevo dominio de la derecha, quedan así clarificados por esta fascinante película. ■ FERNANDO LARA.