

Seix Barral

LA HISTORIA Y LA POLITICA

«LA REFORMA AGRARIA DE LA 2.ª REPUBLICA Y LA SITUACION ACTUAL DE LA AGRICULTURA EN ESPAÑA», de Pascual Carrión. 278 págs. 240 ptas.

«REFORMA AGRARIA Y REVOLUCION CAMPESINA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX», de Edward Malefakis. 523 págs. 480 ptas.

«LA REVOLUCION ESPAÑOLA», de Stanley G. Payne. 414 págs. 330 ptas.

«ESPAÑA 1808-1939» (2.ª ed.), de Raymond Carr. 734 págs. 650 ptas.

«LA SEMANA TRAGICA», de Joan Connally Ullman, 683 págs. 700 ptas.

«DESARROLLO POLITICO Y CONSTITUCION ESPAÑOLA», de Jorge de Esteban y otros. 591 págs. 550 ptas.

«LA INTERNACIONALIZACION DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA» (2.ª ed.), de Fernando Schwartz. 322 págs. 300 ptas.

«HOMENAJE A CATALUÑA», de George Orwell. 266 págs. 180 ptas.

«LA QUIEBRA DE LA MONARQUIA ABSOLUTA (1814-1820)», de Josep Fontana. 500 págs. 390 ptas.

«LENIN», de León Trotski. 305 págs. 200 ptas.

Solicite catálogos e información en:



Seix Barral

Hnos. Alvarez Quintero, 2. Madrid-4
Provenza, 219. Barcelona-15

ARTE • LETRAS • ESPE

en que los actores del país se han dejado atrapar en esto que llaman profesionalidad que los hace aptos tanto para un fregado como para un barrido, Gómez parte de unas coordenadas que son ya en sí revulsivas en el ambiente en que se mueve. La obra no es para él un disfraz escénico que deja colgado en un clavo del camerino, es algo que él mismo ha reconstruido, un todo armónico en el que su personalidad deja una huella inconfundible. E insisto en que no se trata únicamente del actor-director, de los que tenemos ejemplos de la categoría de Adolfo Marsillach, de Fernando Fernán-Gómez, de Nuria Espert... en este caso se trata de un estilo que imprime su propia formación teatral, su propio prisma teatral a todos los elementos que componen la escena, desde el sonido, pasando por todos y cada uno de los objetos hasta los demás actores que le acompañan. El escenario es para José Luis Gómez una tribuna y un laboratorio. Por eso nos damos cuenta de que él conoce perfectamente los límites de la obra de Peter Handke y trata de empujar la obra hacia el hito de una denuncia que la misma obra no tiene. Y sabe bien que no la tiene cuando, en su aguda exposición «GASPAR de Handke, como objeto de trabajo y como aportación al público» nos dice: «Handke nos ha dado casi la estructura de una manipulación social». Este casi es revelador, ya que lo sentimos en cada momento de la obra. Ya que estamos esperando a cada instante de los quebro dialécticos del astuto dramaturgo el momento en que sabremos quién manipula a quién y en provecho de quién. Pero esto parece ser que a Handke no le interesa. La correlación lenguaje-dolor-orden se nos presenta como un camino irreversible, como una pérdida de un primitivo estado de pureza mudo y estático,



José Luis Gómez.

como una denuncia de la civilización «in totum», lo que viene a ser lo mismo que una aceptación inevitable al estilo del viejo Hobbes, al estilo de los revolucionarios nazis y sus autos de fe culturales.

Estamos entrando en una era filocientífica, y quiero decir exactamente esto y de ningún modo científica. La ciencia sirve, en este caso la semiología, para calmar los ánimos y educar en la resignación. Si Ludwig Wittgenstein nos sirve para expresar que el lenguaje con el que expresamos y describimos nuestras sensaciones no es un lenguaje privado, sino el resultado de una enseñanza y nos quedamos en esta parcial verdad de su filosofía, será facilísimo deshacernos de molestas responsabilidades. La necesidad de la lógica nos llevará de la tautología a la injusticia sin solución de continuidad. Las múltiples sucesiones de proposiciones que empiezan por es natural que nos llevarán indefectiblemente al es natural que el bienestar lo determine el rendimiento... Es natural que no haya sitio para los débiles, o como dice hoy la derecha francesa, es natural que la revolución engendre la dictadura, porque si no la engendra es barrida por otra dictadura, con lo cual se ha llegado a la más falaz, intencionalmente falaz, de las proposiciones.

Claro que todas estas acusaciones contra la obra de Handke en el momento en que llenan los escenarios barceloneses las más tópicas

frases del lenguaje muerto (si exceptuamos el Mecano show de Jordi Teixidor), tienen el valor de un cálido elogio. Claro, que en este sentido lo propongo y en este sentido siento la necesidad de formularlo. Porque es evidente que la red alienatoria del lenguaje no puede ser única e inevitable, ya que de ser así Handke no hubiera escrito su obra, ni José Luis Gómez la hubiera interpretado tan genialmente. ■ MARIA AURELIA CAPMANY.

En la crítica de "Anillos para una dama", aparecida en nuestro número anterior, se leía que —en su montaje— José Luis Alonso se había limitado "a la negra apariencia", cuando a lo que se quiso aludir fue a la "mera apariencia".

MUSICA

El Festival de San Sebastián

Durante los cuatro últimos días de septiembre se ha celebrado en San Sebastián el I Festival de Música de Vanguardia. Veinticinco obras, pertenecientes a quince autores, han compuesto el programa, dividido en cuatro conciertos de más de dos horas de duración cada uno de ellos. Público bastante numeroso ha acudido a la Capilla del Museo de San Telmo para escuchar las obras, todas estreno en San Sebastián, aunque no —salvo algunas excepciones— en España. Contando con un escaso presupuesto económico y poco tiempo de preparación, el Festival (ideado y dirigido

por el compositor donostiarra José Luis Isaasa) ha significado un notable éxito, sobre todo en lo que supone de arriesgada iniciativa cara a un tipo de música que no sólo no goza de la aceptación mayoritaria, sino que despierta múltiples reservas.

El I certamen ha tenido únicamente carácter nacional. Ramón Barce, Carmelo Alonso Bernaola, Agustín Bertoméu, Josep Cercós, Luis de Pablo, Agustín González Acilu, Francisco Guerrero, Cristóbal Halffter, José Luis Isaasa, Antón Larrauri, Andrés Lewin-Richter, Tomás Marco, Josep Maria Mestres Quadreny y Rafael Senosiain fueron los autores seleccionados, con predominio para Barce y Mestres Quadreny, que vieron, respectivamente, cuatro y tres de sus obras interpretadas. El lector podrá comprobar que esta enumeración contiene un nombre menos de los quince indicados al comienzo. Se trata del de Francisco Escudero, director del Conservatorio de San Sebastián, cuya producción global, y concretamente la obra que presentó en el Festival («La tónica de Jesús», un estimable «lied»), no tienen ninguna relación con lo que se suele entender por «música de vanguardia». Fue esta una de las escasas debilidades que ofreció el certamen.

Por lo demás, la lista anterior puede valer como balance muy aproximado de cuáles son los hombres que cuentan entre nosotros dentro de este terreno experimental. Madrid, Barcelona y el País Vasco parecen configurarse geográficamente como los tres centros de mayor inquietud, favorecidos los dos primeros por unas posibilidades de financiación —siempre difíciles, por otra parte— que el resto del país no posee. En este sentido, creo de esencial importancia la formación de Estudios o Laboratorios de Música Electrónica, como el que acaba de surgir

en San Sebastián, también bajo la iniciativa de Isasa, o el del Centro de Actividades Artísticas Xavier Corberó, que llevan en Barcelona Lewin-Richter, Mestres y Callejo. Ellos podrán continuar la labor que hasta el momento hacían en solitario Alea en Madrid o el Laboratorio Ciudad de Barcelona. Digamos de paso que como tal grupo, el financiado por los Huarte (Alea) ha dejado de existir, pasando su laboratorio al Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, donde será dirigido conjuntamente por matemáticos y músicos.

Lo que da idea de la complejidad creativa de un buen sector de la música de vanguardia, término este al que todos acusamos de ambiguo, generalizador y escaso poder significativo, pero al que siempre se termina por acudir. Quizá porque revela ante todo una actitud, una toma de postura del artista ante lo preexistente y su compromiso con el medio de expresión que utiliza. Entre todos los compositores representados en San Sebastián, seguramente hallaríamos como nexo común sólo el rechazo de una tonalidad y el deseo de investigación, de búsqueda, dentro de las formas musicales. Por ello decíamos que la electrónica es únicamente un sector importante de esta vanguardia, pero no el único.

Como tampoco lo es el de la música concreta, o el de la aleatoria, o el de la estructural. El proceso por el que vive el arte contemporáneo es el de una enorme diversificación, el de la coexistencia de un amplísimo número de tendencias que sólo coinciden en su raíz, en su postura primigenia. Desde Webern y Stockhausen, la estética musical se halla —lógicamente— integrada en dicho proceso de diversificación, que creo enriquecedor. San Sebastián ha servido, entre otras cosas, para dar testimonio público de la amplitud de este mosaico dentro de nuestras coordenadas culturales.

Otra de las características esenciales del arte contemporáneo emerge también de lo escuchado en la ciudad donostiarra: el paso de una concepción romántica de la creación a otra de signo científico, o —cuando menos— a una fusión de ambas. El hecho de que ciertas partituras puedan cifrarse matemáticamente, la preparación que necesita un autor para programar electrónicamente una obra, el carácter abiertamente investigador de casi todas las composiciones presentadas, constituyen datos diversos entre sí, pero que prefiguran el papel actual del artista, abocado a una búsqueda, a un análisis científico aplicado al instrumental expresivo

con que cuenta. Inmerso en una sociedad tecnificada, trabaja desde dentro y a partir de ella, pudiéndose beneficiar de las nuevas posibilidades que esa tecnología le ofrece. «Anton Webern —declararía Rafael Senosiain a un diario local— dedicó muchísimos años a descubrir una serie dodecafónica; nosotros, en el Centro de Cálculo, hemos tomado un esquema de esa serie de Webern y hemos conseguido 4.117 series en un segundo, sin esfuerzo alguno por nuestra parte. Esto es una ayuda enorme para el compositor. Ahora bien, no hay que entusiasmarse demasiado con la máquina. La mente tiene que estar siempre dominándola, ya que de otra forma saldría una obra sin fundamentos». Ciertamente, las palabras de Senosiain se refieren a la concreta parcela de la música programada electrónicamente, pero creo revelan la postura antes descrita del compositor actual y sus tensiones cara a un proceso tecnológico.

Ello conduce a que la relación obra-espectador también haya variado sustancialmente. Se ha roto el eje sentimental afectivo que las unía, para dar paso a una comprensión racional, a una labor de recreación intelectual a partir de la materia que el compositor ofrece. Esquemmatizando al límite, podríamos decir

que si la música tradicional busca «convernernos», la contemporánea desea «interesarnos», hacernos partícipes de una investigación en progreso. Es un paso trascendental del «sentimiento» a la «razón» —seguimos con el esquema—, que el espectador no asume en veinticuatro horas, al existir una compleja serie de mecanismos habituales de relación con la obra artística que se lo impiden. Porque ya no es la extrañeza de ver rotas unas normas establecidas, sacralizadas, sino que se trata de un verdadero salto cualitativo que el autor ha realizado en solitario y tras una evolución personal, pero que el público ha de efectuar colectivamente y ante una obra ya configurada.

Este es el motivo de que, aquí y ahora, me parezca imprescindible una labor didáctica efectuada desde las propias manifestaciones de vanguardia. Al I Festival de San Sebastián le faltó este nivel didáctico, de información cualificada que permitiese un mejor y más profundo conocimiento de lo que se escuchaba y del contexto estético, cultural y social en que se producía. Dificultades de horario y de organización obstaculizaron el desarrollo de esta información cara al público, cuya necesidad sentían los propios responsables del certamen. Los

conciertos por sí solos no me parecen suficientes: hay que englobarlos en una totalidad, complementarlos con datos, reflexiones, discusiones, críticas, que ayuden a dar ese «salto cualitativo» de que antes hablábamos. Creo que este es un aspecto que el Festival debe cuidar mucho, mirar incluso, en sus próximas ediciones.

Me gustaría elogiar, por último, el trabajo llevado a cabo por los componentes de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Municipal de San Sebastián, quienes por primera vez acometían obras de este tipo. Meticulosamente dirigidos por José María Franco Gil (al que cabría considerar como el director español —especializado— en música de vanguardia, igual que a la mezzosoprano Ana Ricci), se vieron reforzados por tres intérpretes madrileños y uno valenciano; entre ellos, el excelente percusionista de la Orquesta Nacional, Juan Ivorra, cuya calidad, demostrada en el «Canda-Trío», de Barce, alcanzaría límites espectaculares en «Secuencia», de Lewis-Richter. El hecho de estar ya estrenadas con antelación la mayoría de las obras presentes en San Sebastián me exime de un comentario crítico pormenorizado acerca de ellas. Sólo destacar su notable nivel medio, dentro del que composiciones como «Quadres», de Mestres Quadreny; «Marcha fúnebre», de Barce —escrita en homenaje al «Che» Guevara—; «Músicas de cámara», de Bernaola; «Munduak», de Antón Larrauri, y «Comme d'habitude», de Luis de Pablo (1), me resultaron de un especial interés al integrar su novedad conceptual y formal en una amplia capacidad poética. ■

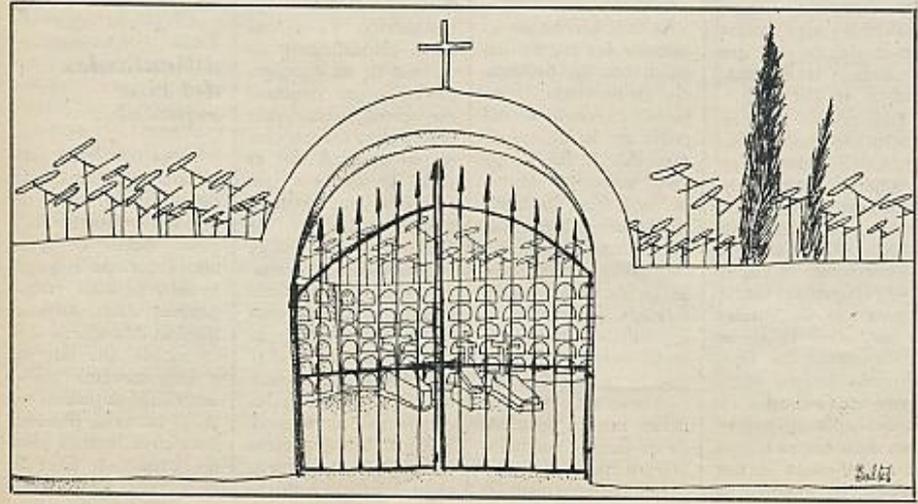
FERNANDO LARA.



Este comentario que quiero hacer hoy aquí sobre la pintura de Santiago Serrano llega a las páginas de TRIUNFO aproximadamente con un año de retraso. El año pasado hizo Santiago Serrano, en la madrileña Galería Península, una exposición que yo tuve ocasión de conocerle. ¿Y cómo no se la iba a conocer, si fui precisamente yo quien se la gestionó y organizó? Es que yo tenía entonces, y sigo teniendo ahora, una cierta vinculación de asesoramiento indirecto con esa galería. Pero precisamente por eso, a la hora de los comentarios aquí, yo fui posponiendo el de Santiago Serrano para dar paso al de otros expositores que no hubiesen tenido ninguna relación conmigo. Y al final, Serrano se quedó sin comentario en estas páginas. Todo fue por un puntillo excesivo y ridículo de moral personal. Fui injusto contra mi propia corriente, porque la pintura de Santiago Serrano bien merecía ese comentario. Comentario que puedo hacer ahora tranquilamente, porque ese pintor tiene abierta ahora una exposición con la cual inaugura una bella galería de Madrid, a la que le deseo mucho éxito.

Santiago Serrano

Santiago Serrano pertenece a esa casta de artistas que se atreven a situar a su arte —a su pintura, en este caso— en el último y radical estado problemático de su preocupación, sin conceder en ningún momento agarraderas piadosas para el espectador, sin transigir con ninguna retó-



(1) Excluyo de este juicio las obras de Cercós, Bertoméu, Halffter e Isasa, que no pude escuchar.