

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. Esquemizando 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 «Canada-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.

