

la ópera, manifestación  
artística en entredicho

hallazgo de que los conceptos sostenidos durante largo tiempo han sido aceptados en amplia medida por la U. R. S. S.». Pero en septiembre del mismo año se dio un decidido paso atrás. Los americanos retiraron sus proposiciones, casi coincidentes con las soviéticas. ¿Por qué repudiaron en 1955 lo que habían sostenido en los tres años anteriores?

**E**N una declaración de Harold Stassen puede encontrarse el camino para llegar a la clave de un cambio tan radical: «... Si los armamentos se llevan a un nivel demasiado bajo... se aumentará el peligro de guerra». Sin embargo, quizá debamos investigar las motivaciones en el contexto histórico mundial de aquel momento y especialmente en la política «al borde de la guerra» de Foster Dulles. Pero, desaparecida esta política, ¿qué impide lograr un acuerdo? Noel-Baker no intenta desbordar su campo: ello le conduciría a considerar la nueva relación de fuerzas, la estructura económica en que se apoya la carrera de armamentos, las leyes que la rigen, el significado histórico de un desarme en la hora actual... y no es éste su propósito.

Pero la obra de Noel-Baker con todo lo positivo que comporta —el estudio específico del armamento, el análisis de las negociaciones, la exposición de las posibilidades de inspección internacional y control, así como de un tratado general de desarme, etc.— representa una importante contribución a los esfuerzos en favor de la paz, y por ello merece el elogio de cuantos pensamos que tales esfuerzos constituyen el primordial capítulo del mejor programa para un político de nuestro tiempo.

EDUARDO G. RICO

«don miguel de unamuno»,  
de dionisio perez

**D**E entre los mejores libros aparecidos con ocasión del centenario de Unamuno, hoy que destacar, por su originalidad y su oportunidad, "Don Miguel de Unamuno (ensayo acerca de su iconografía y relación con las bellas artes)", de Dionisio Pérez (Edición del autor.—San Sebastián, 1964). El profesor Manuel García Blanco —autoridad máxima en todo lo relacionado con Unamuno— pone de relieve en el prólogo cómo hasta ahora "no disponíamos de nada parecido que nos brindase reunidas las numerosas y variadas muestras de esa larga teoría de los retratos que de don Miguel hicieron los artistas de su tiempo". García Blanco dice esto con un modesto "que yo sepa". Pero si García Blanco no sabe de ningún intento similar y anterior a éste, es porque, decididamente, ese intento no ha existido. La originalidad del libro de Dionisio Pérez es, pues, completa.

Ahora bien, el valor de la originalidad de un trabajo de investigación depende, en muy estrecha medida, del interés y de la aportación que ese trabajo suponga. ¿Cuáles son la aportación y el interés de este ensayo "acerca de la iconografía (de Unamuno) y su relación con las bellas artes"? El título mismo del libro —y sobre todo, claro está, su contenido— dan una respuesta cabal. El autor nos habla en primer lugar de las relaciones de Unamuno con las artes plásticas, de lo que pensaba de tales o cuales pintores —clásicos o contemporáneos—. Seguidamente, nos presenta una "enumeración iconográfica", con abundantes datos e información. Pasa después a hacer "una interpretación de sus retratos", capítulo éste sumamente interesante, pues el autor se propone, a través de los retratos de Unamuno, encontrar los elementos que expresan y definen —por este lenguaje gráfico— la gran personalidad del rector de Salamanca. Por último, nos ofrece una serie de entrevistas con algunos pintores que retrataron a Unamuno, como Martiarena, Prieto, Victorio Macho, Vázquez Díaz, etc., y asimismo con un pintor joven de hoy, Javier Clavo, en el propósito de "dar testimonio del recuerdo que su generación (es decir, la nueva generación) tributa a la memoria de Miguel de Unamuno". En la segunda parte del libro, titulada "Iconografía unamuniana", se reproducen —y la reproducción es magnífica— retratos, autorretratos, caricaturas (entre éstas, las varias y célebres de Bagaría), etc., formando todo ello un conjunto de más de setenta ilustraciones.

La descripción objetiva del contenido de este libro hace innecesario —creo— cualquier adjetivo elogioso. Ese contenido habla por sí solo. Únicamente quiero añadir que, de todos los homenajes tributados a Unamuno en su centenario, éste es, a mi juicio, uno de los más bellos y de más acusada personalidad.

FERNANDO MOLINERO

**E**N el pasado Festival de Venecia, el compositor italiano Luigi Nono presentaba su nueva ópera «La fábrica iluminada», con una acogida, como de costumbre, a medias clamorosa, a medias tumultuosa. Era la segunda vez que su autor, como es sabido uno de los puntales más fuertes con que cuenta la actual música, tentaba suerte en semejante terreno. La primera lo había hecho el año 1961 con «Intolleranza», estrenada igualmente en Venecia y luego repetida en Colonia, Frankfurt, Gießen y otros centros de Alemania y otros países. En ambos casos, no hay duda, se trata de producciones cuyo interés reside fundamentalmente en algo tan atrevido como intentar buscar una proyección actual a un género cuyas motivaciones parecían residir en estructuras ya pasadas. Pensamos al hablar así en la ópera, espectáculo burgués por excelencia y por ende un tanto al margen de las preocupaciones vivas de la composición actual. El que un compositor como Nono —y como algunos otros que ahora veremos— se ocupe de él, debe hacernos reflexionar. Esto es lo que vamos a intentar mejor o peor en este breve artículo.

Hemos dicho que Nono —Venecia, 1924, discípulo de Bruno Maderna, casado con una hija de Arnold Schoenberg y gran sintetizador de algunas corrientes actuales con la gran tradición musical de su país, desde Guesualdo en el siglo XVI hasta Bellini en el XIX— no es el único compositor que ha cultivado la ópera de entre los jóvenes con algún interés musical. El más conspicuo de todos ellos es sin duda el alemán Hans Werner Henze —Göttersloh, 1926, alumno de Wolfgang Fortner y René Leibowitz—, impuesto en los ambientes más heterogéneos gracias a una curiosa mezcla de diplomacia y sentido estético acomodaticio, que le lleva a explotar deliberadamente clichés musicales ya asimilados por el público, con lo que logra por una parte una fácil máscara de modernidad y por otra una notoriedad y ese marchamo de «vanguardia razonable» que es la más equívoca de entre toda postura creadora. Una cosa, evidentemente, tiene Henze: su fabulosa capacidad de trabajo. Con sus treinta y nueve años aún no cumplidos puede presentar una obra cuya abundancia haría palidecer de envidia incluso a un clásico del XVIII. En el terreno que nos interesa, o sea el operístico, puede ofrecer como títulos más significativos los siguientes: «Boulevard solitude», «El rey ciego», «Elegía para los jóvenes amantes», «El príncipe de Homburgo», «El médico rural», «El fin de un mundo», «El teatro maravilloso», etc... Pero el número de sus óperas corre parejas con su total falta de interés. Como en el caso de Menotti, Britten y tantos otros compositores pertenecientes a la «generación intermedia» —esto es, la que grosso modo oscila entre los cuarenta y cinco y sesenta años y de la que Henze es epígrono—, se trata de reiteraciones de estilo que parecen empeñarse en repetir lo ya hecho —mejor— por otros compositores del pasado, no añadiendo sino esos pequeños giros que suelen bastar a los oídos exigentes para reconocer una «personalidad» (?). Esos caminos, justamente por reiterativos, no pueden interesarnos, ya que todos ellos tienen un denominador común: la huida del verdadero meollo del problema que no puede ser sino el encontrar formas aptas para expresar la realidad actual a través de esa simbiosis texto-acción-música, tan perfectamente lograda durante los siglos XVIII y XIX. Para esta corriente de compositores parece bastar la repetición de una formalística heredada para hacer una obra válida, por el simple hecho de aceptar como buenas e intangibles una serie de prescripciones que en su momento fueron valdeas, pero que nada autoriza para pensar que puedan serlo hoy.

Desde luego, esto no ocurre en Nono. El autor italiano ha intentado primero abordar un problema que en sí suponga ya un enfoque nuevo de la cuestión. En «Intolleranza» es el texto, es el decorado de Emilio Vedova, quienes se encargan ya de prevenir al auditor de que estamos frente a otro tipo de realidades. Es la historia de un emigrante que sucesivamente se va encontrando con todas las modernas formas de estupidez burocrática y barbarie política que el mundo actual ha sido y es capaz de producir, en todas sus manifestaciones. No hay escapismo. Unos coros —el gran aporte de Nono a la música actual es su revolucionario tratamiento coral— grabados en cinta magnetofónica, las distintas direcciones de la acción, sugeridas por proyecciones simultáneas a la acción escénica —procedimiento usado también por Maurice Béjart en su extraordinario montaje de «La viuda alegre», que tantas iras y entusiasmos desató en el teatro de la Moneda de Bruselas cuando se presentó hace ya casi un año— y sobre todo el concepto musical, pensado como algo distinto y poderosamente nuestro, justamente por unir un lenguaje vivo y una problemática presente, convierten a estas dos óperas de Nono en algo realmente impar dentro de la producción musical contemporánea. Pero a nada que reflexionemos sobre lo dicho, nos daremos cuenta que la innovación de Nono radica, no precisamente en el enfoque del espectáculo, sino del contenido del mismo. Su concepto se diferencia muy escosamente del que pudo motivar producciones que van desde «Alceste», de Gluck, en pleno siglo XVIII, hasta «Parsifal», de Wagner, en las postimerías del siglo XIX. Y esto es lo que, con toda la admiración hacia la realización y la postura humana de su autor —ha dicho más de una vez que «mientras exista un hombre que sufra en el mundo, mi música será testimonio de ese dolor»—, hace que estimemos que el problema de la ópera sigue en pie y que, en el fondo, los compositores del momento actual, después del triple monumento que suponen «Wozzeck» y «Lulu», de Alban Berg, de una parte, y «Moses und Aron», de Schoenberg, de otra, tienen ante sí el peliagudo problema de encontrar una fórmula de síntesis, para lograr un nuevo espectáculo capaz de incorporar en sí una suerte de resumen de experiencias expresivas provenientes de varias artes a la vez.

Al llegar a este punto quisieramos salir al paso de una evidente tentación de facilidad que puede solicitar a quien esto lea: el de la ecuación ópera-cine en cuanto a espectáculo resumen y sentido social, cada una en su época, claro está. Puede que, como coordenadas sociales, como motivación artística, haya una serie de puntos comunes evidentes y también engañosos. Y decimos «engañosos» porque en el cine la imagen tiene tal valor centralizador que el resto de elementos artísticos colaboradores desaparece para dar paso a una total mediatización. Más que las palabras servirán los hechos para probar lo que decimos: no existe ni una sola obra musical cinematográfica que tenga el más leve valor musical por sí misma, referida a la evolución musical general. Ni el «Pacific 231», de Honegger —que además de ser una música muy discutible es origen del documental que lleva su nombre y por lo tanto supone una inversión de términos en la normal relación música imagen—, ni la cantata «Alexander Nevsky», de Prokofiev, cuyo sentido musical «pointier» sólo se salva por el genio de Eisenstein —escogemos estos dos ejemplos al azar—, significan nada. Así, pues, el problema de la moderna ópera —o por mejor decir, de un neo-espectáculo a base de música e imagen— queda en pie. He aquí un interesante tema para debatir y para buscar soluciones, si las hubiere.

LUIS DE PABLO