

más cerca de la sensibilidad y la vida de las gentes de hoy», que en realidad es la misma voz desgarrada y nostálgica, el mismo grito de esperanza, de todos los países mediterráneos, de Grecia a las Baleares, de Sicilia a Palestina, de España a Turquía. ■ JOSE A. GACIÑO.

MÚSICA

Bela Bartok: una vida en seis cuartetos

Toda la producción musical de Bela Bartok podría ser sintetizada y resumida evolutivamente en sus seis «Cuartetos» para cuerda. Esta síntesis es doblemente valiosa si se tiene en cuenta que Bartok fue un compositor prolífico y sometido a constantes transformaciones. El primer «Cuarteto», compuesto en 1907, es representativo de una etapa germinal marcada por inequívocas influencias románticas y folklóricas. El segundo, escrito en 1918, es contemporáneo riguroso de la pantomima «El mandarín maravilloso», pieza que denota una clara evolución en la obra de Bartok: se trata, sin duda, de una inteligente conjunción entre la música «cultura» y la procedente de una tradición popular. Cuatro años más tarde, el contacto con los compositores de la Escuela de Viena —y muy particularmente con Schönberg— acentúa el afán innovador de Bartok; ello repercutirá en la tensión estructural de su música: los «Cuartetos» tercero y cuarto (1927-1928) son ejemplos de un arriesgado equilibrio entre diatonia y cromatismo. Al llegar la década de los treinta, Bartok alcanza quizá el punto más alto de madurez creadora; a esa etapa pertenecen, además del quinto «Cuarteto» (1935), la «Música para cuerdas, percusión y celesta» (1936), la «Sonata» para dos

pianos y percusión (1937) y la recopilación del «Mikrokosmos» (1926-1937).

El nazismo impera en el mundo germánico, y Goebbels pretende incluir a Bartok en los desafortunados programas culturales contra el «arte judío y degenerado» y el «bolchevismo cultural»; Bela Bartok toma abiertamente postura contra el nazismo. Cuando el Gobierno húngaro del almirante Horthy pacta con Hitler, Bela Bartok escoge el camino del exilio y se traslada a los Estados Unidos. En el nuevo continente comienza el ocaso humano y creador de Bartok; de entre las numerosas obras del período «americano» —el «Concierto número 2 para violín», el «Concierto para orquesta», el «Divertimento» para cuerdas...—, solamente el sexto «Cuarteto» para cuerda (1940) posee un extraordinario valor musical. Los últimos años en la vida de Bartok son dramáticos y sombríos, marcados por el doble signo de la enfermedad y la pobreza. El 26 de septiembre de 1945, Bela Bartok muere en Nueva York; su miseria había llegado a tal extremo que la League of Composers tuvo que costear los gastos del sepelio.

Es arriesgado profetizar el futuro remoto de la obra de Bartok. En todo caso, si algo queda de ella dentro de mil años, ese algo serán los seis «Cuartetos». Bela Bartok —ha dicho Pierre Boulez— no pudo jamás superar las contradicciones de la vieja Europa; pero indiscutiblemente fue su último representante dotado de espontaneidad: «Generoso hasta el punto de ser pródigo, astuto hasta el extremo de ser ingenuo, patético y desvalido...». ■ S. R. SANTERBAS.

TEATRO

Los difíciles premios

Como otros años, acabo de ser invitado para dar mi voto

en los premios teatrales que concede la crítica madrileña. He recibido la cartulina y he leído los distintos y tradicionales apartados: mejor actor, mejor actriz, mejor autor, mejor director, etcétera. Con la mejor voluntad he comenzado a rellenar las casillas. Era tan difícil y tan peligrosamente convencional como siempre andar comparando textos y trabajos cuya heterogeneidad es manifiesta. Inútil poner ejemplos. Dejo al lector el ejercicio de afrontar los dos textos, las dos interpretaciones, las dos direcciones, que más le hayan interesado a lo largo del 70, y la subsiguiente necesidad de declarar «lo mejor». Ocurrió, sin embargo, algo todavía más grave. Y es que ni entre los «ganadores» ni entre los «finalistas» de mi debate aparecían dos espectáculos capitales en el último año teatral: «Castañuela 70» y «El joc». ¿Dónde, en efecto, encajarlos? No tenían ni el «mejor» autor, ni el «mejor» director, ni el «mejor» actor, ni la «mejor» escenografía... Vivían en otra jerarquía de valores, quizá se movían, sin renuncia alguna al carácter creativo del hecho escénico, en los de la capacidad de revelación, en su capacidad de integración dentro de nuestra realidad, en su bien probada comunicabilidad con amplios sectores de nuestra sociedad. No sólo se resistían al tradicional mecanismo de los premios por tener un creador colectivo, por poseer una poética que impedía la localización de «el mejor», sino que los resultados se ponían fuera de esas generalizaciones que sirven para comparar unos espectáculos con otros, unos trabajos con otros. Ni «Castañuela 70» ni «El joc» poseían el carácter «cerrado», la condición de «obra terminada» que facilita, si es que puede hablarse así, la elección de «lo mejor». Eran obras o espectáculos en cuya misma concepción —en su fondo y en su forma, tomadas como dos expresiones de una misma cosa— estaba el carácter de «apertura», de incitación al espectador, en grados cualitativamente distintos a los habituales. «Castañuela 70» y «El joc» vivían más de su poder de sugerencia que de sí mismos. La obsesión didáctica y el carácter exhibitorio, que

subyacen, más o menos explícitamente, en la imagen general del teatro de nuestros días, era sustituida por una incitación que ponía a prueba la capacidad creadora del espectador. Quien se quedase sólo con las pequeñas e inmediatas resonancias de ambos espectáculos, ciertamente tenía razones para tratar con displicencia a «Castañuela 70» y no ver en «El joc» mucho más que una perfección expresiva y una temática ligeramente crítica. Eran, en definitiva, dos espectáculos divertidos, que, desde la sensibilidad y los esquemas del doctrinarismo, hasta podían ser calificados de inocentes. Sin embargo, la realidad es que muchos espectadores sobrepasaron con creces esas resonancias inmediatas e hicieron de la implicidad de los espectáculos una carga mucho más rica que las habituales explicitudes.

¿Cómo «comparar» espectáculos que confían al espectador una parte esencial de su poética? Hoy por hoy, para la mayoría, «lo mejor» sigue siendo aquello que es ostensible, acabadamente «mejor». Lo «otro» queda en boceto, en intención, en algo que «no está» en el espectáculo. ¿No presupone todo ello la imagen de un espectador pasivo, correlativa a su vez de la de un hombre socialmente inmóvil, consumidor y cerrado?

Esto de los premios se ha puesto, por fortuna, verdaderamente difícil. Aunque en algunos casos deban aprovecharse para llamar la atención sobre lo que permanece ignorado. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Un cráneo más bien vacío

Situado dentro de la «generación intermedia» del cine húngaro, no tanto por su edad como por las características de su obra y la fecha de iniciación de la misma, György Révész (Budapest, 1927) puede ejemplificar el tipo de cineasta artesano a nivel de producción de un país socialista. Que sea la continuidad el rasgo más «personal» que hallamos en la filmografía del autor de «Viaje alrededor de mi cráneo» expresa suficientemente la carencia de una problemática propia, de un mundo personal que Révész ha sido incapaz de ofrecer a lo largo de sus quince películas. Cifra esta casi insólita para un cine nacionalizado como el magiar, cuya media anual oscila sobre los veinte films. De hecho, entre 1954 —fecha de su «opera prima», «Dos por dos son a veces cinco»— y 1970 sólo tres años no han contado con una película firmada por G. R. (1955, 1960 y 1968) y 1962 ofreció muestra doble: «La tierra de los ángeles» y «Santos de hielo», aunque es justo proclamar que la primera se destaca como la mejor de las obras de Révész.

