

MÚSICA

Eric Satie, entre la escolástica y el music-hall

Eric Satie es un músico «irremediamente impopular». Esto afirmaba Ramón Barce en la presentación del concierto de las Juventudes Musicales de Madrid dedicado a Satie, con el que se cerraba un triple ciclo sobre «Cincuenta años de música francesa». Eric Satie no es solamente un precursor de la música contemporánea, sino un vanguardista a ultranza. En cierto modo —y este paralelismo me fue sugerido por Elena Andrés, esposa y colaboradora de Ramón Barce—, Satie recuerda a nuestro Ramón Gómez de la Serna: ambos profesan un desmedido y sistemático afecto a las «boutades», ambos viven en una época estéticamente ambigua, ambos tienen conciencia de que la destrucción y la ruptura encierran potenciales gérmenes creativos. Tal vez la vanguardia sistemática ha sido devorada por sí misma; lo que nadie puede poner en tela de juicio es su eficacia histórica: su insoslayable valor temporal.

Satie es, naturalmente, un producto inequívoco de las contradicciones de su tiempo: fluctúa entre la escolástica y el «music-hall». Había nacido en 1866 y, tras haber sido bautizado en la religión anglicana (su madre, Jane-Leslie Anton, era escocesa), recibió a los seis años el bautismo católico. Sus dos grandes aficiones musicales fueron los cantos litúrgicos y las melodías de los cabarets: Satie repartía su vida entre Notre-Dame y el Chat Noir (café-cantante donde llegó a trabajar como pianista). En 1917, con texto de Jean Cocteau y decorados de Picasso, los ballets rusos de Diaghilev estrenaron su obra «Parade», que provocó un gran escándalo e influyó decisivamente en las jóvenes generaciones de músicos. En 1925, este hombre «secreto y misterioso», ilustre y a la vez desconocido, moría en la cama de un hospital de París.

El dualismo de Satie pudo ser perfectamente comprobado en el concierto de Juventudes Musicales. Junto a la aus-

teridad metafísica del «Socrate» (en versión para piano y soprano a cargo de una magnífica y dramática instrumentista, Elisa Agudiez, y de una cantatriz casi adolescente, Concepción Serrano, cuyos aciertos tímbricos contrastaban con ciertos resabios escenográficos de «casta diva»), resultaba desconcertante la careterera frivolidad de los «Sports et divertissements», irónicamente orquestados por



Eric Satie, dibujado por Cocteau.

Arturo Tamayo. A mi entender, constituyó un acierto que la interpretación de «Sports et divertissements» estuviese intercalada por proyecciones de diapositivas de la partitura de Satie: estas breves piezas pudieron ser utilizadas como ilustraciones sonoras al delicioso cine prehistórico de un Georges Méliès. Otra «boutade» de Satie son las «Trois Petites Pièces Montées», inspiradas en textos de «Gargantúa y Pantagruel»: en contra de lo esperado, la música no es en absoluto rabelesiana, sino escueta, sobria, lineal...

Arturo Tamayo, al frente del grupo Koan, asimiló sabiamente el espíritu de Satie. Su académica seriedad al recibir los aplausos ocultaba una más que respetable dosis de ironía.

■ S. R. SANTERBAS.

Pianos e "infraestructuras"

El Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Dirección General de Bellas Artes, ha comprado ciento treinta y dos pianos: veinte de «gran cola», dieciocho de «tres cuartos», treinta y cuatro «colines» y sesenta verticales; o sea, un total aproximado de once mil teclas blancas y negras. Precio global de la operación: unos veinte millones de pesetas.

Exportadores: República Democrática Alemana, República Federal Alemana y Japón. Destinatarios de los instrumentos: conservatorios, centros pedagógicos y sociedades musicales. Finalidad de esta sonora y espectacular importación (según manifestaciones textuales de cierta personalidad, cuyo nombre no recuerdo, en el acto de entrega de dos pianos a un conservatorio de provincia): reforzar las «infraestructuras» musicales del país...

Confieso con toda humildad que soy incapaz de imaginar qué tipo de relación pueda existir entre las «infraestructuras» musicales del país y los bienes materiales —en este caso, pianos— adjudicados a un sector «superestructural» de nuestra sociedad. Un sector «superestructural» que, dicho sea de paso, delata la precariedad de unas «infraestructuras» socio-económicas. No tengo más remedio que evocar la imagen de muchos conservatorios (la misma palabra «conservatorio» nos trae aromas de formol) celtibéricos: sombios habitáculos destartalados, bustos de Beethoven en escayola, antediluvianos métodos de solfeo, piramidales y carcomidos metrónomos, amarillentas partituras de Czerny y Clementi, profesores abjurantes de las formas atonales y dodecafónicas... Y han de evocarse asimismo las agonizantes formas de supervivencia de las sociedades filarmónicas repartidas por nuestra geografía peninsular; salvo excepciones, la gran mayoría de estas entidades acusan idénticas dolencias congénitas: escasez de dinero, dificultades en el alquiler de locales de audición, insuficiente formación musical de los socios e incluso de los miembros directivos, falta de apoyo por parte de organismos locales, insalvables obstáculos de programación... «¿Para qué diablos queremos un piano de cola —me decía, no hace mucho, un directivo de una sociedad filarmónica provincial— si no tenemos dinero para contratar a un buen pianista, ni podemos reunir a cien o y e n t e s realmente preocupados por la música?...».

Este arsenal de pianos adquirido por el Ministerio de Educación y Ciencia nos hace recordar, una vez más, la vieja historia del collar y el perro. O bien ese grosero refrán que alude a la carencia de secreciones mucosas en quienes reciben pañuelos de la divinidad. Con ciento treinta y dos pianos no se resuelve el problema musical («superestructural», con perdón, al fin



Barral Editores		
EL SEÑOR DE BEMBIRE	Enrique Gil y Carrasco	100,-
LOS CHUETAS MALLORQUINES	Baltasar Porcel	50,-
VERSION CELESTE	Juan Larrea	100,-

Lumen		
LA CONTRARREVOLUCION EN AFRICA	Jean Ziegler	75,-
ME GUSTA ESTAR AQUI	Kingsley Amis	75,-

Fontanella		
LA ORGANIZACION CIENTIFICA DEL TRABAJO. ¿CIENCIA O IDEOLOGIA?	José M.º Vegara	

Estela		
LA NUEVA LEY SINDICAL CONTRA LA MEDICINA LIBERAL	García Nieto, Marimón y Busquets	50,-
	Comités d'action Santé	50,-

Anagrama		
VIDA Y OBRA DE SIGMUND FREUD I	Erneest Jones	100,-
VIDA Y OBRA DE SIGMUND FREUD II	Erneest Jones	100,-
VIDA Y OBRA DE SIGMUND FREUD III	Erneest Jones	100,-

Ediciones Península		
INICIACION AL ARTE ESPAÑOL DE LA POSTGUERRA	Vicente Aguilera Cerni	50,-
COMO SE VENDE UN PRESIDENTE	Joe McGinniss	100,-

Edhasa		
ENSAYOS LITERARIOS I	Marcel Proust	50,-
ENSAYOS LITERARIOS II	Marcel Proust	50,-
TEORIA DE LA NOVELA	Georg Lukács	75,-

y al cabo) de un país. Tampoco creo que se resuelva la crisis del atletismo español regalando a todo hijo de vecino una camiseta con los colores nacionales. ■ S. R. SANTERBAS.

CINE

Una confusa clarificación de la Historia

El único objetivo de la investigación histórica es el de la mejor comprensión del presente. Y aunque no puede hablarse de investigación al referirnos al cine «histórico» español, sí se puede señalar que una revisión del mismo nos acercaría siempre al momento preciso en que la película se realiza y no dejaría de aparecer con absoluta claridad la postura que los autores de la película tenían tomada con respecto a ese momento. La referencia histórica, por encima de cualquier tratamiento, no es más que un truco que permite exponer una visión de los acontecimientos actuales. El paso en el tiempo ofrece la ventaja de la coartada histórica, tanto para aquellos que pretenden defender el presente y encuencran en el pasado el germen de la gloria y el esplendor como para los que, sin posibilidad de discutir ese presente en términos actuales, se basan en otro período histórico para analizar o criticar algunas características de nuestra realidad inmediata.

Nino Quevedo (hasta ahora productor cinematográfico —«La busca», de Angelino Fons— y realizador de cortometrajes), apoyado en la experiencia literaria de Juan Cesarabea y Alfonso Grosso (autores del argumento y diálogos, respectivamente, en ambos casos en colaboración con el propio Quevedo), en su primer largometraje como realizador ha llevado al cine la España del siglo XVIII —de Carlos III a Fernando VII—, teniendo como punto de partida para ello una exposición biográfica de Francisco de

Goya. La elección no puede ser más afortunada, ya que encontramos en esos años un momento decisivo en la historia española, en el que utilizando determinados datos del mismo no es difícil la transposición de acontecimientos con la actualidad. Por otra parte, la figura de Goya, su situación con respecto a esos acontecimientos y la evolución de su pintura permiten una serie de consideraciones sobre el compromiso, la significación del arte y su integración, temas hoy debatidos y de urgente discusión.



Francisco Rabal, en «Goya».

Sin embargo, reiteradas visiones de la película —«Goya, historia de una soledad»— no han permitido aclararme la intención de sus autores. Si bien todo lo expuesto anteriormente aparece esbozado de alguna manera, la película no llega a profundizar ni precisar ninguno de esos puntos y la confusión es el resultado final de la amplia combinación de datos, referencias y apuntes.

Por un lado, se exige del espectador una información previa, extensa y matizada, de todos los acontecimientos ocurridos en aquel período histórico. Si no es así, la mayor parte de los personajes pierden su significación en el conjunto y no es posible la interpretación de lo que se ve. Por otro, y conociendo o no qué personajes interpretan Ricardo Merino, José María Prada, Marisa Paredes, Barta Barry, Maruja Asquerino, Tere del Río y un largo etcétera, el valor dramático de los personajes, su capacidad de intervención en el desarrollo de la historia o, al menos, en la del propio Goya, no aparece precisada en ningún momento.

Si todos estos personajes

las escenas en las que aparecen no son sino activadores de una «situación» general, de una «ambientación» para explicar las características del compromiso de Goya y la repercusión que ello tiene en su pintura, no creo que en la realización de la película, a nivel de datos de imágenes, esto aparezca mínimamente expuesto. Los «fantasmas» del pintor son intemporales. Prescindiendo de las escenas del carnaval y la cola de pobres (más ingenuas, a pesar de la excelente fotografía de Cuadrado y la minuciosa selección de «ex-

los indios, el mito comienza a desaparecer, y él ya es capaz de ver el Oeste como lo que fue: la conquista de un país por parte de extranjeros, que se han apoderado de todo cuanto hallaron, sin siquiera dejar que los habitantes de esos lugares conservasen su identidad».

La mejor aportación de los cineastas liberales norteamericanos a lo largo de su siempre entorpecida carrera ha consistido en una madura reflexión sobre su país y las circunstancias históricas por las que atravesaba. Con especial intensidad por parte de lo que podríamos llamar «generación rooseveltiana», su trabajo se caracteriza por un deseo de clarificar los mitos y obsesiones sobre los que se asienta el trasfondo colectivo de una comunidad en trance de continua y brusca evolución. Abraham Polonsky (Nueva York, 1910) se inserta en la problemática de esta generación y —plenamente— en el intento de exterminio que tuvo que sufrir al comienzo de la década de los cincuenta, y que conocemos por el nombre global de «caza de brujas» o maccarthysmo, ampliamente tratado por nosotros en estas últimas semanas. El estreno en Madrid de «El valle del fugitivo» («Tell them Willie Boy is here», 1969), tras haber sido proyectada ya en casi toda España, nos pone en contacto con la obra —mínima en extensión, pero no en importancia— de Polonsky y sus preocupaciones ético-políticas, que le conducirían a veinte años de inactividad profesional dentro de su país. Ya que desde 1948, en que realizó su primer largometraje, «Force of evil», tras el éxito obtenido con su guión de «Body and soul» para Robert Rossen, hasta 1968, en que firma el correspondiente a «Brigada homicida», de Donald Siegel (muy variado en su realización), este antiguo profesor de lengua inglesa se ve reducido al silencio o al anonimato dentro de los Estados Unidos, aunque publica en Europa sus dos novelas más importantes, «The world above» y «A season of fears», ambas centradas en la represión del Comité de Actividades Antiamericanas.

Con su segundo film —dirigido a los cincuenta y nueve años—, Polonsky se sitúa en un cine que se podría calificar como de las minorías raciales oprimidas, enfocando lucidamente la situación del

pueblo indio en los primeros años de este siglo (1909, exactamente), reducido a unas reservas mínimas y sojuzgado por un criterio quizá aún más colonizador que racista, contra el que se ve impotente para luchar, salvo excepciones individuales. Y una de estas excepciones es Willie Boy, perseguido aparentemente por matar en defensa propia al padre de su compañera, escena que de manera intolerable ha reducido la censura española a un «flash» casi incomprensible. Cuatro personajes van a ser los protagonistas de la persecución: Willie Boy; su mujer, Lola; el «sheriff» Cooper y Liz, superintendente gubernamental de la reserva y amante de este último. Con ellos, un grupo de rancheros deseosos de recordar los antiguos tiempos, en que las «masacres» de los indios eran cotidianas, y varios periodistas que —con motivo de la visita del Presidente Taft a la región— llegan a asegurar que la defensa de Willie Boy es sólo el indicio de una revuelta india, cuyo primer paso es asesinar a Taft. Y dentro de cada una de las dos parejas principales —por ello las describo— quedan sistematizadas, no simbolizadas, una compleja serie de posturas ante la colonización, la libertad, la violencia, la integración, que Polonsky nos propone serenamente en una búsqueda ética del espectador ante la que resulta difícil negarse. Entre otras cosas, porque esas posturas siguen vigentes en la América de hoy, tanto en el interior como en su proyección colonialista. Y no es que vayamos a decir simplistamente que «El valle del fugitivo» sea un película sobre el Vietnam, Camboya o los «Pantanos Negros», pero sí que los contiene, que los engloba, que —de una u otra forma— los conflictos así enunciados son comprensibles a partir de los hechos que se nos narran en el film.

Ante todo, creo que es admirable la lucidez de que Polonsky hace gala en este «Willie Boy» (¿qué diferencia con el superficial retrogradismo que otro «blacklisted», Michael Gordon, muestra en «The impossible years», 1968, también recién estrenada!), sobre todo considerando sus dos décadas sin dirigir. Lucidez que comporta desde la estructuración mítica que presenta la película («un mito es una historia que forma parte de la vida de un pueblo y cuyo sentido es a la vez claro y oscuro», en palabras del mismo A. P.) hasta el aprovecha-

tras, de lo que posteriormente se reproduce en los dibujos), ¿qué imágenes hay en la película que acerquen a la realidad española del siglo dieciocho?

Prescindiendo de la intervención de la censura, más notable en el guión que en la poda posterior, Quevedo se ha dejado vencer más fácilmente por la ilustración histórica, la cuidada ambientación y el espectáculo; y no ha llegado a desarrollar con la madurez estética necesaria las posibilidades que, sobre el papel, tenía sin duda su proyecto. ■ DIEGO GALAN.

La otra cara de la conquista del Oeste

«Para los americanos, el mito del Oeste representa el paraíso perdido; para los indios, el genocidio. Cuando un americano acepta la idea de que ese paraíso no ha sido otra cosa que la masacre de