

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 «conmovernos», 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.

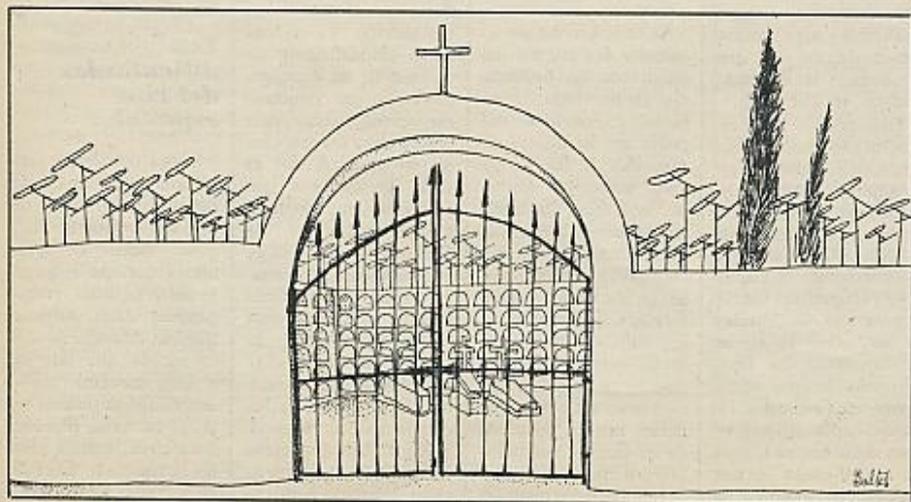
(1) Excluyo de este juicio las obras de Cercós, Bertoméu, Halffter e Isasa, que no pude escuchar.

ARTE

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-



rica del pictoricismo. Pertenece, pues, a esa casta de los artistas radicales, como lo fueron Mondrian, Malevitch o, en nuestro tiempo, Rothko, pintor este último con el que lo unen afinidades algo más que fortuitas. ¿Habría que recurrir al lugar común de las definiciones tópicas para decir que Serrano es un pintor «abstracto», radicalmente «abstracto»? Pero no importa fundamentalmente que Serrano se niegue a la representación. Toda pintura es lo que es por lo que afirma, mucho más que por lo que niega. ¿Qué es lo que afirma la pintura de Santiago Serrano? Afirma la proporcionalidad espacial. Es decir, afirma, en primer lugar, el nudo espacio de dos dimensiones, al cual no trata de negar ni de falsear en ningún momento con ninguna ficción tridimensionalista. Y luego afirma la proporcionalidad del espacio que define. Circunstancia, en su caso, más fundamental de la que se podría suponer a simple vista. Porque, para Serrano, proporcionar el espacio es definirlo... es referenciarlo. Por razones muy simples. El espacio desnudo, sin signos referenciales, no es más que el vacío. El espacio se crea, es una creación de los que viven, porque se introducen en él signos referenciales: porque se establece el sentido de la medida en la pura extensión incommensurable, porque se acota el vacío... En realidad, me parece, toda creación espacial significa una victoria de la proporción —y en algunos casos de la medida— sobre la pura y pasiva extensión. Crear el espacio es recrear el mundo. De ahí que la pintura de Santiago Serrano, creadora de espacio evidentemente, se encuentre situada en esa posición maximalista de las posiciones radicales.

He dicho que esa pintura no trata en ningún momento de crear ninguna ficción tridimen-

sional. Lo cual parecería banal si he dicho que se atiene estrictamente al sentido de la llamada «abstracción». Pero no, hay cosas que conviene aclarar. Esa pintura, sostenida fundamentalmente por las vertebraciones verticales-horizontales, alguna vez transige con las lineaciones diagonales o inclinadas. Como es sabido —como sospechaba sagazmente Mondrian—, la diagonalidad parece implicar una mínima contemporización perspectiva, y, por tanto, de ficción profunda. Basta ver la pintura de Serrano para comprender que las lineaciones inclinadas son simplemente eso: lineaciones inclinadas en un plano de dos dimensiones. Y, por supuesto, en la distribución espacialista de Serrano puede aparecer en más de un momento, la proporción que los clásicos llamaban «áurea» o «divina». Me parece muy bien que Serrano ni la busque con deliberación, ni la eluda con ensañamiento. Si no la busca es porque Serrano es un hijo de su tiempo: del que ya no vive en el idealismo de las proporciones ideales platónicas o simplemente euclídeas. Si no la elude, es porque Serrano, ese hijo de su tiempo, es también un hijo de su civilización, de su cultura y hasta de sus tradiciones proporcionalistas. Eludir artificiosamente eso que se lleva muy dentro, en la mirada hecha cultura, sería precisamente eso: artificiosidad hueca e inútil.

Y he hablado mucho de geometría. Como si Serrano fuese un geómetra. No es un geómetra: es un pintor. La geometría marcha por dentro de sus definiciones. La geometría, para decirlo orteguianamente, no forma parte del caudal de sus ideas, sino del de sus creencias.

Todo lo cual consigue hacer y formular una pintura que es, como decía Miguel Ángel de la arquitectura del Bramante, «clara, desnuda,

luminosa...»; pintura que algún día se verá. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



El juego de la humillación

Nadie que no tuviera la inteligencia y el sentido de la puesta en escena cinematográfica de Mankiewicz hubiese conseguido llevar a buen término «La huella». Dos hombres encerrados en una sola mansión durante cerca de dos horas y media, en diálogo continuo, constituyen el centro de un film que en ningún momento abdica de la expresión propia de su medio. Pero ello no significa que «La huella» («Sleuth», 1972) sea un simple ejercicio de estilo o la consecución de un «tour de force» enormemente complicado. La película contiene mucho más, es rica en significaciones, en niveles de comprensión, en valores de todo tipo. Hasta situarse en el grupo de cabeza de la filmografía de su autor, continuando sus temas favoritos, su problemática particular, que no hace demasiado tiempo analizamos aquí mismo con motivo del ciclo que le dedicó la Segunda Cadena de TVE.

Todo film se halla estructurado como un juego dialéctico, dando a este adjetivo su doble significación establecida. Inmersa en un clima policiaco, enriquecida por las obsesiones de uno de los protagonistas (autor consagrado de novelas de misterio), la acción se desarrolla en unos términos lúdicos continuamente renovados. De alguna manera, podríamos decir que es la otra cara del juego lo que «Sleuth» muestra, la



«La huella» («Sleuth», 1972), de Joseph L. Mankiewicz.

pérdida de su sentido de diversión al tomar contacto con la realidad. El contraste entre caracteres, la esgrima verbal, la complicidad de las primeras escenas, se ven pronto sustituidos por una lucha que no oculta su agresividad y dureza. Representante típico de la tradición inglesa, refinado, decadente, orgulloso de pertenecer a una casta privilegiada, Andrew Wyke (Laurence Olivier) jugará a humillar a Milo Tindle (Michael Caine), hijo de un emigrante italiano que ha tenido la osadía de querer introducirse —sin pertenecer por origen a ella— en la «high society», atreviéndose, además, a enamorar a la mujer de Wyke. Este consigue ridiculizar a su oponente, introducirle en un laberinto del que el novelista policiaco posee todas las claves, hacer que sienta el miedo de la muerte, que solloce y suplique bajo una ridícula máscara de «clown».

Su fallo estriba en no calcular los efectos del juego que ha provocado, olvidar bajo su soberbia racionalista cuál podía ser su última dimensión. A fuerza de vivir entre los muros de una casa barroca decorada con muñecos automáticos, reconstrucciones de pasajes de sus obras, y habitaciones que remiten a una mitología policiaca, Wyke se ha olvidado de que fuera está la realidad, donde las humillaciones no son producto de un juego y donde los eternos perdedores esperan pacientemente la

hora de su venganza. Su egolatría le impide ver que es fuego lo que tiene entre las manos, su desequilibrio le oculta que el ser humano responde a menudo con fiereza cuando tiene conciencia de haber sido utilizado. El es un hombre de una sociedad segura, consciente de sus privilegios, pero incapaz de aceptar que existe una trayectoria histórica que ha modificado los hechos, la situación preestablecida. Ya no es un mundo de castas y esclavos el que le rodea; existe la rebelión, existe el conflicto planteado por unas clases que no aceptan ser juzgadas eternamente.

Por ello va a vengarse Tindle, porque —como él mismo dice— ya se ha cansado de que sus antecesores perdieran siempre, porque ya conoce de sobra la angustia de la humillación cotidiana. Y toma el relevo en el juego, sometiendo a Wyke a uno todavía más cruel, más duro, que el que él había sufrido. Va minando la autosuficiente seguridad de su enemigo, revelando su impotencia sexual, destrozando paso a paso los soportes de su vanidad. En el juego de trampas que ambos se han montado mutuamente, las de Tindle son más crueles porque poseen el trasfondo de una realidad sufrida. Su fallo radica en no atreverse a llevar su venganza hasta el final, deteniéndose cuando se nota satisfecho, compensado de su vejección. Ambos jugadores han fallado, por tanto, aunque debido a distin-

tos motivos. La partida finaliza en tablas. En las imprevistas —por ellos— pero lógicas tablas de una destrucción mutua.

No se piense, sin embargo, que Mankiewicz se ha dejado llevar por el maniqueísmo, por la resolución de un conflicto siguiendo normas elementales. Tindle es también un arribista, alguien que en el fondo desea ocupar el puesto de privilegio de su oponente. Lo que contribuye a que, bajo la apariencia de una intriga policiaca, de un diálogo ingenioso, «La huella» presente una enorme dureza, despiadada en más de un momento. Llevando a cabo su habitual mezcla de géneros, poniendo en la palabra toda su fe como elemento revelador de unas determinadas tensiones (lamentablemente, la película ha sido doblada, con lo que se pierde el contraste entre el distinto inglés hablado por dos actores tan magníficos aquí como Olivier y Caine, contraste que ayudaba a definir a sus personajes), Mankiewicz ha situado en el ring de la comedia —y mejor guión posterior— de Anthony Shaffer toda una muestra de lucha de clases. «Sleuth» es, por tanto, de las películas que merecen una detenida reflexión más allá de su superficie, más allá del juego que, a su vez, también propone. ■ FERNANDO LARA.

Las dificultades del cine español

Se ha estrenado esta semana «La campana del infierno», obra de Claudio Guerin Hill, quien, como se sabe, murió durante el rodaje de la película, encargándose Juan Antonio Bardem de rodar la única escena que faltaba, y otro director norteamericano de montar todo el material filmado. Esta circunstancia pesa en el resultado final de la película. No se trata