

CARTA DEL EDITOR

Estimado lector:

El enorme prestigio de Ivan Illich se ha basado hasta ahora en la repercusión de sus enseñanzas en el CIDOC, el Centro Intercultural de Documentación de Cuernavaca. Sus escritos, que han circulado en todas las lenguas en copias mimeográficas, han comenzado sólo recientemente a aparecer en libros. Primer editor en castellano de Illich, Barral Editores publica *La sociedad desescolarizada*, suerte de provocación a una auténtica «revolución cultural», en nombre de la cual conmina al lector a una crítica radical de los mitos y de las instituciones sobre las que se asienta un mundo progresivamente deshumanizado. Oponiendo escolarización a educación, Illich denuncia la industrialización del conocimiento teóricamente útil, las formas de culturización que sirven para crear consumidores y egresan ciudadanos aptos para la competitividad en la sociedad industrial. Junto con *La sociedad desescolarizada* aparece el libro capital de Ivan Illich, *La convencialidad*, término que designa para el autor lo contrario a productividad industrial. El libro es una teoría acerca de los límites naturales del crecimiento de la sociedad humana, un intento de respuesta a preguntas como, ¿qué ocurrirá después de este período nuestro en que la producción industrial crea y multiplica las necesidades a que atiende, en que la medicina inventa enfermedades, la velocidad distancias y la escuela unos campos reflejos del conocimiento que finalmente han de revertir en el mecanismo industrial de la educación organizada?

Durante el mes de abril aparecerán una monografía sobre un tema fundamental de la antropología, *Matrimonio*, de Lucy Mair, y un estudio sobre *La sexualidad femenina*, que pone de manifiesto una realidad aterradora: la insaciabilidad sexual de la hembra humana reprimida desde las formas ancestrales de civilización. La doctora Mary Sherfey ha hecho estudios con las hembras de los primates superiores, y ha llegado a la conclusión de que el comportamiento social de la hembra humana sería absolutamente equivalente en condiciones distintas a las de la tradición civilizada.

Durante el mes de abril aparecen también en Ediciones de Bolsillo la traducción de las *Historias del señor Keuner*, de Bertold Brecht, y *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, de Thomas de Quincey, en traducción de Luis Loayza. En la misma serie, un curioso experimento literario, la novela escrita por el Premio Nobel Heinrich Böll y otros nueve escritores alemanes sobre un tema policial, basándose exclusivamente en el conocimiento de cada capítulo inmediatamente anterior al que cada escritor realiza, *El consejo mundial de los indiscretos*.

En *Serie de Respuesta* aparecen *Personas en relación*, del psicólogo John Macmurray, libro que viene a completar la teoría iniciada en *El yo como agente*, y *La mano del teñidor*, una colección de ensayos literarios de uno de los más brillantes poetas en lengua inglesa de este siglo, W. H. Auden.

Finalmente, Barral Editores iniciará este mes una nueva serie, *Rescate Textual*, que ha de consistir en una colección de libros que redimen del olvido textos importantes, que se publican precedidos de un estudio; el primer volumen es el de Miguel de Molinos. Consiste en la reimpresión en texto crítico de la *Guía Espiritual* y de la hasta ahora inédita *Defensa de la Contemplación*, del místico de Munuesa, precedidas de un estudio sobre el caso Molinos del poeta José Angel Valente. En esta serie aparecerán más adelante volúmenes de la *Ética*, de Epicuro; las sentencias de los místicos sufís, etcétera.

uno se pregunta, tras de celebrar la presencia de un teatro de imágenes, si no será necesario empezar a decir que tales imágenes no deben —como en la versión escénica de Ghelderode— desentenderse de las palabras, ni —como en la obra de Alberti— cambiar la pesadilla reconocible por el delirio estetizado. En otro orden de cosas, habría preguntarnos si el carácter hermético de ambos resultados no viene a negar uno de los supuestos sociológicos de este teatro independiente que ve en la imagen un camino para llegar —en profundidad y amplitud comunicativa— allí donde no llega el verbalismo. Aunque es obvio que la razón última de todos estos problemas no está en los grupos precisamente... ■ J. M.



JAZZ

Sábado de gloria para Art Blakey

Hace dos años y medio, recalando en Madrid por asuntos dicen que sentimentales, Art Blakey se rindió a la petición de unos cuantos aficionados fidelísimos y tocó la batería durante media hora. El artillero número uno del «jazz» actuó gratis, just for a good time, según sus propias palabras. Todos los que, por azar o por rutina, estábamos en el WJC aquella noche asistimos de improviso a una formidable lección de arquitectura rítmica, de sabiduría musical retenida y transmitida a golpe de tambor.

Ha tenido que pasar todo este tiempo para que, en el Balboa Jazz, cogiéndonos de nuevo por sorpresa, Art Blakey realizara su debut oficial en Madrid, al frente de sus legendarios *Jazz Messengers*. Sólo una noche, como la

otra vez, pero en la que se tocó el mejor «jazz» que hemos oído en esta ciudad desde hace diez años. La pequeña pero aguerrida sala Balboa Jazz ha inaugurado gloriosamente la primavera.

Art Blakey, a los cincuenta y cuatro años, no es solamente uno de los grandes baterías contemporáneos, también es un músico de ideas y músculos en perpetuo movimiento, dotado de una enorme capacidad de invención, adaptación y síntesis, pero, sobre todo, un líder, un jefe de fila, con la reputación de ser el más sagaz cazatalentos de todo el «jazz». No en vano Horace Silver, Hank Mobley, Lee Morgan, Jackie McLean, Freddie Hubbard, Wayne Shorter y Keith Jarrett, entre otros muchos, han velado sus primeras armas al lado de Blakey el artillero. En los años cincuenta, Art Blakey fue un elemento decisivo de la llamada escuela *hard bop*, que tantos improvisadores de genio ha dado al «jazz». El *hard bop* significó una vuelta a las raíces fundamentales de la música negra —inflexiones «gospel», estructura del «blues», uso de «riffs», y ahí el dinamismo rítmico de Blakey jugó un gran papel. Su estilo a la batería es inmediatamente identificable: un preciso y flexible manejo de los platillos, un «hit-hat» de relojería, una puntuación entrecortada por súbitos y fulminantes ataques sobre la caja, y por encima de todo, una superposición de ritmos que llena completamente el espacio sonoro con los recuerdos de la mítica África. Pero nadie se podía imaginar que, en 1974, Art Blakey supiera reunir un grupo tan moderno, tan excitante y de una homogeneidad tan efectiva. Cuatro jóvenes y muy expertos músicos —Olu Dara, trompeta; Carter Jefferson, saxos tenor y soprano; Cedric Lawson, piano, y Stafford James, contrabajo— elaboran, bajo la dirección de Blakey, una música de insospechado «swing», descodificando

con suma destreza todos los recursos del «jazz» actual, desde las técnicas «free» —libre elección de tono, improvisación espontánea, atemismo, efectos sonoros no usuales—, hasta el contagioso «boogaloo» de apretado y subyugante vaivén, pasando por la recreación-escritura de los clásicos temas-Blakey-de-toda-la-vida. La interpretación de *Blue March*, por ejemplo, revistió caracteres épicos. Pocos veces habré escuchado un arreglo tan inteligente, tan comunicativo y tan feliz. Al acabar la actuación, Art Blakey tomó el micrófono para presentar caballeramente a cada miembro del grupo, y confirmó, por si aún quedara alguna duda, la fe absoluta que tienen en su música. Unos minutos después declaraba: «Creemos en lo que estamos tocando, y haremos todo lo que sea necesario para que la gente crea también en ello». Veinte años después de fundar la cooperativa *Jazz Messengers*, el joven y viejo Blakey sabe encontrar todavía mecha seca y pólvora sin humo. ■ J. L. RUBIO.



ARTE

Hace dos o tres semanas fui a Valencia. Echar una mirada mínima a las nuevas galerías era una manera de pulsar lo que pasa por allí en el mundo del arte. Valencia es una ciudad extremadamente viva, y por allí también tenta que verse algo de esa inflación de galerías que se ve en Madrid y en Barcelona. Sí, también hay algo de eso, pero todo con más mesura.

Castejón

Castejón es también levantino, de Elche, y aunque alguna vez formó parte del «grupo d'Elx», de su pueblo, por lo que he podido ver está más ligado a la

cultura pictórica de Valencia —la capital natural de su entorno artístico—, e incluso habla de viejos amigos que ya no tienen nada que ver con aquel panorama, como Monjalés. Además, el hecho de estar casado con una canaria le ha dado a su vida una dimensión insular bastante característica.

Doble Ele es una galería bastante nueva: esa era su segunda o tercera exposición. Creo que le viene bien, a Valencia en general y a la galería en particular, esa nueva dimensión del realismo —de hiperrealismo, como a eso se le llama ahora— que Castejón representa y que viene a añadirse al otro realismo de la tierra, al que yo llamo, para entenderme, «de la escuela de Valencia»: el de los «equipos» Crónica, Realidad, etc. Evidentemente, el realismo de Valencia, que por otra parte tiene que estar enraizado en la tradición más genuina de su pueblo, como se puede ver en esos días prefalleros, encuentra ahí otros puntos cardinales para su dimensión.

La exposición de Castejón ilustra toda ella, creo, los «Cien años de soledad», de García Márquez. Desde ese punto de vista, no sé. Yo soy quizá uno de los pocos españoles que aún no lo ha leído, y estoy esperando a que pase definitivamente de moda para poderla leer con más tranquilidad. De manera que, por su aspecto ilustrativo, no sé. Pero está bien esa exposición, venga de donde venga su temática. Hay en ella, creo, una dimensión incómoda de la realidad que deja al espectador algo desasegado, como cuando aparece en la pintura la esquina hiriente del surrealismo —que no lo es— o del expresionismo —que lo es, desde el punto de vista estilístico, mucho menos—. Sin embargo, recuerda a veces a cierto realismo de nuestra tradición, sin ser él tampoco de manera directa, como ciertas esquinas de Herrera el Viejo o, sobre todo, de Valdés Leal...

No clude Castejón un

cierto asomo simbólico. Y es lógico, puesto que tiene que referirse a realidades que son mucho más amplias que una simple escena... No tengo aquí, ahora, el catálogo de Castejón. No sé que edad tiene, ni siquiera recuerdo su patronímico. Pero lo recuerdo joven, muy joven. Esto me garantiza, creo, una trayectoria fecunda en el encuentro de la realidad pictórica. Yo voto por él.

Hernández Pijuán

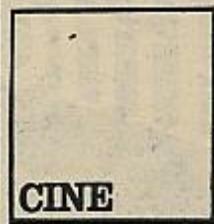
La galería Val i 30, comandada por Vicente García —donde expone ahora Hernández Pijuán, barcelonés— es, si no la más veterana, una de las más veteranas del vanguardismo en Valencia. Está, pues, situada en el otro polo de Doble Ele. Respecto a Hernández Pijuán, su expositor cuando yo la visité últimamente, siempre me interesó mucho, sobre todo en la problemática que estaba planteando de cuatro a cinco años a esta parte. Estaba interesado, más que por la tangibilidad de los objetos representados, por la dialéctica que la parte que ocupaban venía a plantear frente al espacio que dejaban en blanco. Su pintura de entonces, más que espacial, era metafísica por la expresión contradictoria entre los pequeños llenos y los grandes vacíos.

Lo que he visto últimamente a H. Pijuán en Valencia puede considerarse que en gran parte es una insistencia en ese planteamiento... pero una insistencia deliberadamente acentuada. El aspecto «lleno» de su obra, ahora puede ser minúsculo: incluso puede no ser más que una simple raya, divisoria del espacio del cuadro. O puede ser nada más que un insecto, o un pequeño dato minúsculo. Minúsculo todo, pero con la facultad de referenciarlo y, por tanto, de dimensionarlo. Hernández Pijuán, al poner una simple referencia en el vacío, lo dimensionaliza y le da una dimensión que no tenía: la dimensión

espacial. Hernández Pijuán es un transformador de vacíos en espacios. Esa es su gran aportación a la pintura en estos últimos años.

Y yo diría más. Esa es la razón por la cual a aquella peculiaridad metafísica, o mágica, que parecía despuntarse en los comienzos de su nueva etapa tan expresiva de los grandes vacíos, ha quedado en él absolutamente desbordada. Ha quedado desbordada porque el horizonte secreto que había propuesto su pintura no era ninguna especie de «realismo mágico» de recreación zurbaranesca: era, sencillamente, un replanteamiento y un desarrollo del nuevo sentido espacial; el del vacío convertido en espacio. ■

JOSE MARIA MORENO GALVAN.



Pasión y muerte de Luis II de Baviera

Con «Luis II de Baviera» puede suceder algo similar a lo ocurrido con «Gritos y susurros», de Bergman: que se aplique sobre él el cliché ya acreditado para su autor sin detenerse a pensar que existen suficientes elementos diferenciales como para que se haga preciso un análisis autónomo, individualizado. Como en el caso del film de Bergman, sería muy cómodo, pero perfectamente injusto, el remitirnos a unos tópicos que surgen puntuales cuando de una obra de Visconti se trata. Creo haber demostrado en otras ocasiones cómo dichos tópicos no reflejan en absoluto la problemática real del cineasta, siendo —en el mejor de los casos— meras apreciaciones superficiales. Lo que interesa ahora es estudiar en qué forma, y aun manteniéndose estrechamente ligado a la homogeneidad

de toda su filmografía y de la última «trilogía de la decadencia», en particular, «Luis II de Baviera» muestra una serie de particularidades decisivas que impiden despachar la película como «una más de Visconti».

Hablemos, en primer término, del planteamiento básico. Cineasta de la sustitución, del replazamiento de un tiempo histórico por otro que le inquieta y condena, el autor de «Muerte en Venecia» elige para su obra posterior la figura del llamado «rey loco». Tal elección concuerda, en principio, con otras suyas precedentes en cuanto que se trata de un personaje-náufrago, producto directo de ese tiempo condenado, de una realidad que va, muy pronto, a dejar de existir. Hijo de un romanticismo exasperado aunque ya tardío, idealista —por tanto— que sólo piensa en realizar sus sueños de adolescencia, en poner en marcha un universo mítico del que cree poseer las claves, Luis II ha de vivir, a su pesar, en medio de unas circunstancias un mundo que niega, contradice y se opone violentamente al que él buscaba preservar: es la Alemania unificada de 1871, la de Guillermo I de Prusia como Emperador y Bismarck como su canciller todopoderoso, la del II Reich globalizador de las pequeñas nacionalidades germánicas tipo Baviera, la del capitalismo agresivo que implanta el «dumping» para luchar contra Inglaterra cara al predominio económico mundial, la del «Kulturkampf» en cuanto fórmula de afirmación nacionalista, la que —desde 1878— reprime públicamente los movimientos socialistas...

De todo ello, el Rey de Baviera sólo parece entrever la futura ubicación de su Estado como provincia dependiente dentro de una Alemania regida por Prusia. Pero no llega a ser nunca consciente del profundo cambio histórico al que —más allá de esta particularidad— está asistiendo. Con lo que se produce la pri-

mera, y esencial, ruptura con el personaje típico viscontiano. En el seno de sus múltiples contradicciones, éste había sido siempre antes un racionalista, un ser que se negaba a la pasión (la Sandra de «Vaghe stelle dell'Orsa», por ejemplo) con el fin de conservar su lucidez, capaz de predecir la configuración de la realidad que sucederá a la suya, poniendo en juego todas sus facultades mentales para, así, dominar de modo racional un mundo que vivencialmente se le escapaba sin remisión. Bastará con traer a la memoria el personaje del príncipe de Salina de «El Gato pardo» como muestra clarificadora de tal galería.

El punto de inflexión dentro del personaje viscontiano se halla, claramente, en «Muerte en Venecia»: el de nuevo racionalista Von Aschenbach se ve sorprendido por una pasión que acabará conduciéndole a la muerte. Es la señal de un triunfo que en «Ludwig» ya no tiene ni ocasión de producirse. Desde un comienzo, el monsimismamiento, la alienación más o menos controlada, en cuanto refugio de una particularidad cuyo reconocimiento le es negado una y otra vez. Refugiándose en sus castillos o en sus pabellones, sumergiéndose en una música y —sobre todo— un texto literario que estima nacido para comprenderle y ser comprendido por él, dirigiendo una puesta en escena de la que cuida hasta los mínimos detalles, Luis II practica, cara a la Historia, una técnica similar a la del avestruz. Ni quiere saber cuál va a ser esa Historia ni siquiera pide ser aceptado por los demás. En perfecto individualista, sólo busca que le dejen tranquilo, poder desarrollar una existencia mítica aun a costa del aislamiento.

Si la «locura» de una persona siempre queda establecida desde el concepto de «normalidad» adoptado por una sociedad concreta, la de Luis II es provocada por

dos distintos, aunque entremezclados, núcleos de factores: uno que podríamos denominar «social» y que radica en la no aceptación comunitaria de unos signos distintivos (el que el monarca prefiriera totalmente las artes a la política o la guerra, por ejemplo), y otro «íntimo», que nace de las propias contradicciones del individuo respecto a sus creencias. En este sentido, y al margen ya de las razones biológicas y hereditarias que en su tiempo —«prefreudiano»— fueron consideradas como únicas, el desequilibrio del monarca bávaro halla una fuente segura en su no aceptación plena como homosexual, debido al complejo de culpa que, cara a ello, determinaban sus convicciones religiosas. Visconti muestra el conflicto con claridad en dos situaciones: el acto de contrición que realiza Luis II tras haber contemplado a unos sirvientes bañándose desnudos —escena que es una de las pocas que faltan en la copia española, por lo que dicha contrición queda sin sentido—, y la conversación entre él y su confesor, el padre Hoffman, intercalada con planos de quien fue el amante más fiel del Rey, Richard Horning. La misma decisión de casarse con Sophie inmediatamente después de la discusión con el capitán Durchein sobre su derecho a llevar una «vida diferente», señala el deseo de Luis II por acatar unas normas establecidas que, cuando menos, pudieran salvar la apariencia de «normalidad», evitando el escándalo que supondría la divulgación de su homosexualidad.

Si de la diversa configuración del personaje central surgen en «Ludwig» elementos variables respecto a la filmografía viscontiana, otros nacerán desde la estructura narrativa utilizada. Aunque muchas veces se repita lo contrario, nunca en este terreno el cineasta italiano se ha mostrado un clasicista, y aquí todavía menos. Quizá por respeto a lo que el Rey