

# SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A.

## EL GRAN DEBATE (1924-1926)

Selección y presentación  
de G. Procacci

N. Bujarin; J. Stalin;  
L. Trotsky; G. Zinoviev

I. La revolución permanente

II. El socialismo  
en un solo país

G. Mendel y C. Vogt

El manifiesto  
de la educación

J. J. Trías Vejarano

Almirall y los orígenes  
del catalanismo

ESTUDIOS DE HISTORIA  
CONTEMPORANEA

P. Conard-Malerbe

Guía para el estudio de  
la historia contemporánea  
de España

 Emilio Rubín, 7  
Telf. 200 09 78  
Madrid-33 España

## ARTE • LETRAS • ESPECTÁCULO

lidad sociopolítica del país. En cuanto al sector conservador, ha procurado, en principio, ignorar o subestimar el valor del Festival —jocosas de gente joven metida en el teatro!—, teniendo, al final, que aceptar su importancia.

En este mismo orden de cosas, la presencia de Mitterrand fue un golpe espectacular. Desasistido el Festival por el Gobierno, Mitterrand fue a Nancy para reivindicar tácitamente la relación entre aquella manifestación cultural y la Francia que él representa.

2. En íntima relación con lo anterior, el Festival contó con una participación masiva de la ciudad de Nancy. Se vendieron o entregaron alrededor de las 200.000 localidades, de las que sólo un pequeño porcentaje correspondió a grupos y críticos invitados.

3. Decidida destrucción del teatro a la italiana. En los dos grandes teatros de la ciudad, sujetos a esa disposición, se presentaron los trabajos más «espectaculares» y, en general, menos convincentes. Nancy, con el empleo de gimnasios, naves de fábricas, pequeñas salas, nos acostumbró a un manejo creador e informal del espacio escénico. No deja de ser paradójico y significativo que un hábito de años se pierda con tanta ligereza; a poco de empezar el Festival, los espacios utilizados dejaron de aparecer como una «ruptura» del tradicional para cobrar ante nosotros una entidad estética propia e inseparable del trabajo que se nos ofrecía.

4. Presencia de un nuevo actor. Al actor en función de la palabra y al actor en función del espectáculo —que correspondería a dos etapas recientes de la historia del teatro— ha sucedido un nuevo tipo de actor, dotado de una capacidad expresiva distinta. Es un actor que

domina y utiliza su cuerpo, que tiene un sentido de su ritmo, que emplea sin temor el silencio, que se muestra ante nosotros referido a una verdad antes que a una técnica. (Esto, teóricamente, no es nada nuevo. Lo importante es que en Nancy muchos actores respondían en la práctica a esos presupuestos).

5. Diríamos, en relación con lo anterior, que al «discurso específicamente teatral» —que solía contemplar los espectáculos en función de sus autores o de sus directores—, o al «discurso especialmente político», que se atenía a la significación conceptual de los dramas, ha sucedido una nueva posición que, sin desentenderse de los discursos anteriores, aspira, sobre todo, a la verdad del «acto comunicativo», es decir a que la «convención teatral» no ampare el cliché, a que «quien quiere decir algo» —y eso es el teatro— tenga, real y profundamente, algo que decir. La estética es la consecuencia y nunca un prejuicio teórico.

6. Desarrollo de los elementos sonoros en la expresión teatral. No es que se caiga en la comedia musical, sino que se busca la integración del medio sonoro en el lenguaje teatral.

7. Estas generalizaciones no intentan suavizar la profunda distancia existente entre unos y otros espectáculos según el medio de procedencia. Bastantes de los trabajos seleccionados perdían en Nancy la fuerza que tuvieron en su marco. Pero ello, a mi modo de ver, lejos de «cuestionar el Festival», lo que cuestiona es el tradicional criterio unitario de la cultura que tenemos en Occidente. La falta de conciencia en torno al carácter «histórico» de ciertos valores estéticos nos ha servido para identificar el subdesa-

rollo artístico con el hecho de que determinadas comunidades tuvieron valores estéticos distintos a los nuestros. Actitud de Occidente nada gratuita, puesto que constituye una de las más insidiosas manifestaciones del espíritu colonialista.

8. Nancy ha sido un testimonio paradójico. Amargo por el mundo revelado, estimulante en cuanto ha expresado, con libertad y sin la menor resignación, la existencia de una crisis, y, por tanto, de una voluntad de cambio... ■ JOSE MONLEON.

## MUSICA

### Vanguardia y símbolos en Mauricio Kagel

En el tomo 22, página 793 de la pomposamente titulada «Gran Enciclopedia del Mundo», Marcos Costa se refiere a la vanguardia musical en términos bastante duros. Habla de sus más destacados representantes como de «minoritarios fetiches que impartían programas creativos para acólitos propensos al mimetismo». Entre los nombres que cita como principales ejemplos encontramos el del compositor argentino—afinado en Alemania—Mauricio Kagel. La reciente visita de éste a Madrid puede servirnos de punto de referencia para indagar sobre la certeza de tales afirmaciones.

Kagel exhibió en Madrid el programa que viene siendo habitual en sus giras desde hace unos años, y que está compuesto por las

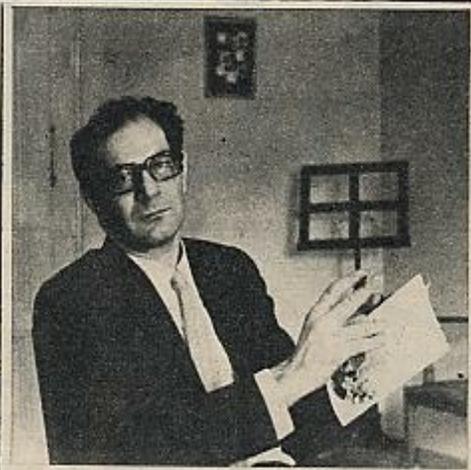
obras «Tactil» y «Repertoire», y añadió una conferencia en la que explicó sus concepciones acerca de lo que él llama «teatro instrumental», acompañando ejemplos musicales.

Pasando ya al análisis —más que análisis, descripción— de las dos obras principales, las que componían el concierto en sí, parece como si en «Tactil» las intenciones del autor quedaran oscurecidas, más que aclaradas, por un exceso de elementos a combinar. La obra, en síntesis, parte de unos ejercicios «higiénicos» que fueron desarrollados a principios de siglo por una serie de teóricos que consideraban esa especie de gimnasia condición necesaria para una buena ejecución musical. Estos ejercicios son «recuperados» por Kagel, al piano, y dos guitarristas; el trio repite ritmos populares a tiempos diferentes, prescindiendo de la melodía, y con la mezcla rítmica se verifican coincidencias, discrepancias y contrastes verdaderamente sorprendentes. Hasta ahí la cosa es simple y efectiva. Pero hay además una mesa vibradora con objetos metálicos que resuenan por simpatía o por acción directa del pianista; dos armónicas larguísima, que admiten dos ejecutantes a un tiempo, y están provistas de cuatro juegos de tubos; y, elemento más espectacular de todos, hay también una escalera desde la cual se hacen sonar en la parte final de la obra dos guitarras conectadas al piano por sendas cuerdas de seis metros. La obra se resiente quizá de esta acumulación de elementos heterogéneos, y queda algo borrosa la intención de parodiar los citados ejercicios, los cuales deben ser tomados por Kagel y sus colegas «a beneficio de inventario», como se puede deducir fácilmente de sus aspec-

tos físicos —que ellos se encargan de destacar tocando desnudos de cintura para arriba—.

«Repertoire» es más larga y está mucho más lograda. Asistimos a otra «recuperación», esta vez de los objetos más variados —balones, sombreros, relojes despertadores— que se destinan a fines diferentes de los suyos, integrándose en lo que el autor llama un «concierto escénico». Concierto en el que también aparecen instrumentos musicales, pero misteriosa y melancólicamente «estropeados»: la guitarra se ha escapado de su funda, suena mal y se han adherido a ella unos muelles misteriosos; el platillo cae al suelo desde gran altura, pero no suena; el trombón se ha enredado en una pierna de su intérprete; el piano ha quedado empujado sorprendentemente, etcétera. «Repertoire» es, no hay que decirlo, una obra muy divertida, y lo sería aún más si no jugara a ser «simbólica», cosa que parece desprenderse de las notas adjuntas al programa y que, de ser cierta, reduciría un estúpido ejercicio de subversión de signos a un pedestre conato de crítica humanista sobre temas que merecerían trato más serio y profundo.

Por esto mismo, quizá sobran las explicaciones previas a cada obra; explicaciones en las que el autor, afabilísimo, nos hablaba de lo que sus composiciones tienen de «asequible»; ya su cercanía a la música «pop» o al flamenco, ya su intención humorística, ya sus propósitos críticos en el sentido antes apuntado. Y sobraban, además, porque la mayoría de los asistentes estaban al cabo de la calle de lo que allí se iba a representar. Lo cual explica la gran acogida que obtuvo Kagel con su «Kölner Ensemble für Neue Musik», pero introduce



Mauricio Kagel.

un nuevo problema: ¿Hasta qué punto tiene validez —sobre todo en España— una vanguardia que se presenta en ambiente de tubo de ensayo, entre gente que o está enterada o presume de estarlo, que tanto da a efectos del aplauso final? Mientras este tipo de actos sigan presentándose en condiciones tan especiales, tendrá la validez de un «divertimento», y no precisamente de Mozart. Será una broma pesada —a veces tan sólo un chiste viejo— que la sociedad tolera sin problemas, complacida de la originalidad de un genio consentido. ■ JOSE RAMON RUBIO.

**Recital de Robert Fripp y Brian Eno. La música, deshumanizada**

El día 21 de mayo se celebró en el teatro Monumental de Madrid, ante un público tan numeroso como —según se pudo intuir por sus reacciones— mal informado, un concierto que, presentado como evento «pop», causó sorpresa e incluso displacer en gran parte de los asistentes. Robert Fripp y Brian Eno comenzaron en Madrid su «tour» europeo, con poco éxito y mucha incompreensión por parte del público.

Robert Fripp fue líder y fundador del conjunto King Crimson, que

se incluyó en la línea del «rock» experimental europeo: sobre una estructura de «rock and roll» se injertan ciertos aportes de la música experimental electrónica y una gran dosis de impresionismo decimonónico. La voz humana jugaba un importante papel en King Crimson, y servía para transportar un mensaje literario de confuso contenido futurista. En 1974, después de una carrera difícil y tachonada de crisis y de «splits» múltiples, Fripp decidió disolver el conjunto; en unas declaraciones aparecidas en «Melody Maker», en octubre (cuya traducción fue publicada en el número de diciembre de la revista «Vibraciones»), explicaba sus razones: la música «pop» había dejado de satisfacerle y consideraba que debía dedicarse a un experimentalismo más avanzado y menos condicionado por los comercialismos necesarios para seguir una carrera de «pop star». Anunció entonces su unión con Eno, con quien ya había colaborado anteriormente.

Brian Eno comenzó su carrera de músico popular —aunque ya llevaba tiempo dedicado al experimentalismo— en el seno del grupo Roxy Music, en los primeros setenta. Su imagen de travesti marciano y su inteligente empleo del sintetizador contribuyeron a crear la imagen del grupo, aunque sólo grabó con él dos discos.

Después, el Roxy quedó en manos de Bryan Ferry, y siguió por derroteros que nada tenían que ver con la música ni con la imagen de Eno. Cuando Eno se separó de Roxy Music, siguió con su carrera de músico experimental, investigando cada vez más las posibilidades de la electrónica y de la distorsión vocal. Colaboró desde entonces con músicos tan importantes, dentro del «pop», como John Cale, Kevin Ayers y Robert Wyatt, hasta que en el 74 empezó a trabajar en colaboración con Robert Fripp, grabando juntos un LP, «No pussyfooting», que fue considerado por gran parte del público y de la crítica como una verdadera tomadura de pelo.

Para quien haya leído las declaraciones de Fripp antes citadas o la entrevista con Brian Eno que aparece en «Vibraciones» en el número de abril, y para quien haya oído su disco, el concierto del Monumental no pudo suponer una sorpresa: estaba en la línea del dúo, tan alejada del «rock» como podría estarlo de Bach, o quizá más. Parece, sin embargo, que se esperaba otra cosa: un Eno más «gay», maquillado y vestido de plumas, como en sus tiempos del Roxy, y un Robert Fripp que demostrase de manera espectacular su maestría en la guitarra. Quizá esperaban canciones o espectáculo, o, en todo caso, un «rock» experimental en la línea de Rick Wakeman o de Mike Oldfield. Lo que vieron —lo que oyeron, porque el espectáculo resultó escasamente visual— fue totalmente distinto y excesivamente poco humano.

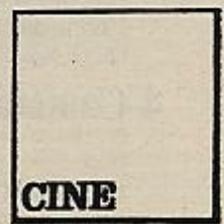
Eno y Fripp estaban sumidos en la oscuridad, parapetado el primero tras sus instrumentos —sintetizador, «mini moog», magnetofones—, y el segundo tocaba la guitarra sentado en la penumbra. Al

fondo, en una pantalla, se proyectaba un film abstracto que repetía invariablemente los mismos esquemas luminosos. La primera parte del concierto fue una larga composición, una especie de caos de sonidos, del que —a veces— salía un puro sonido de guitarra, diferenciado y limpio. La segunda parte, quizá algo más variada, permitió unas mayores variaciones sobre una estructura férrea: la estructura monótona del caos.

Lo que Eno y Fripp parecen buscar es una deshumanización completa de la música, que se convierte en puro juego cibernético: el sintetizador trabaja solo —en algún momento, Eno abandonó el escenario, dejando a sus máquinas tocar y causando la indignación del público— y la guitarra se limita a dar el contrapunto de diferenciación necesario para que el magma se estructure en torno a ella. Llevaron a cabo un auténtico rito de despojamiento, bloques de sonidos se repetían como en un mantra hindú o en el ejercicio zen de meditación, que consiste en repetir una y mil veces un sonido o un movimiento —ejercicio citado por John Cage en sus entrevistas como explicación de lo que su música pretende—, creando un estado hipnótico de meditación en el vacío, del que puede surgir una nueva luz, una nueva visión. Infinitas variaciones mínimas, casi imperceptibles, puntuaban esta repetición, demostrando la monotonía de la variedad, de igual modo que las larguísima películas del primer Warhol, que mostraban la fachada de un rascacielos y cuya única acción era el encenderse y apagarse de sus ventanas. Bloques de sonido puro, brutal, creaban un movimiento entrópico de indiferenciación absoluta, contra

la que luchaban sonidos aislados.

Cualquier parecido de este experimento con la música «pop» es puramente casual, o ha de buscarse en la imaginación de quien lo encuentre. Se trata de una música evidentemente no muy nueva, cuyos antepasados han de buscarse entre los vanguardistas europeos —Pierre Henry (en trozos del «Voyage» o en la reiterativa «Variaciones para una puerta y un suspiro») o cierto Luis de Pablo—, pero jamás en las filas del «pop». Ni siquiera Pink Floyd, ni Soft Machine tienen nada que ver con esta frialdad despojada. La música «pop» experimental tiende hacia el descriptivismo, puede ser asociada con imágenes o con sensaciones, mientras que esto es puro sonido desnudo. Lo que resulta verdaderamente nuevo es que este tipo de música se dirija a un público que escucha habitualmente «rock» y que está alejado de la vanguardia estética minoritaria. Aunque la mayor parte de este público se haya aburrido, supongo que habrá muchos para quienes la experimentación de Eno y Fripp haya supuesto una nueva experiencia estética, abriendo nuevos horizontes a su sensibilidad musical. ■ E. HARO IBARS.



**«Barbarella», ocho años después**

Considerado como el primer «comico» moderno «para adultos», «Bar-